CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

641

noviembre 2003

DOSSIER:
Letra y música de Cuba

Orlando González Esteva
Casa de todos

César Leante
Francisco y Juan Francisco

Jean-Pierre Tardieu
Cimarronaje y tráfico negrero

Carta de Colombia

Entrevista con Alfredo Bryce Echenique

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-03-005-7

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

641 ÍNDICE

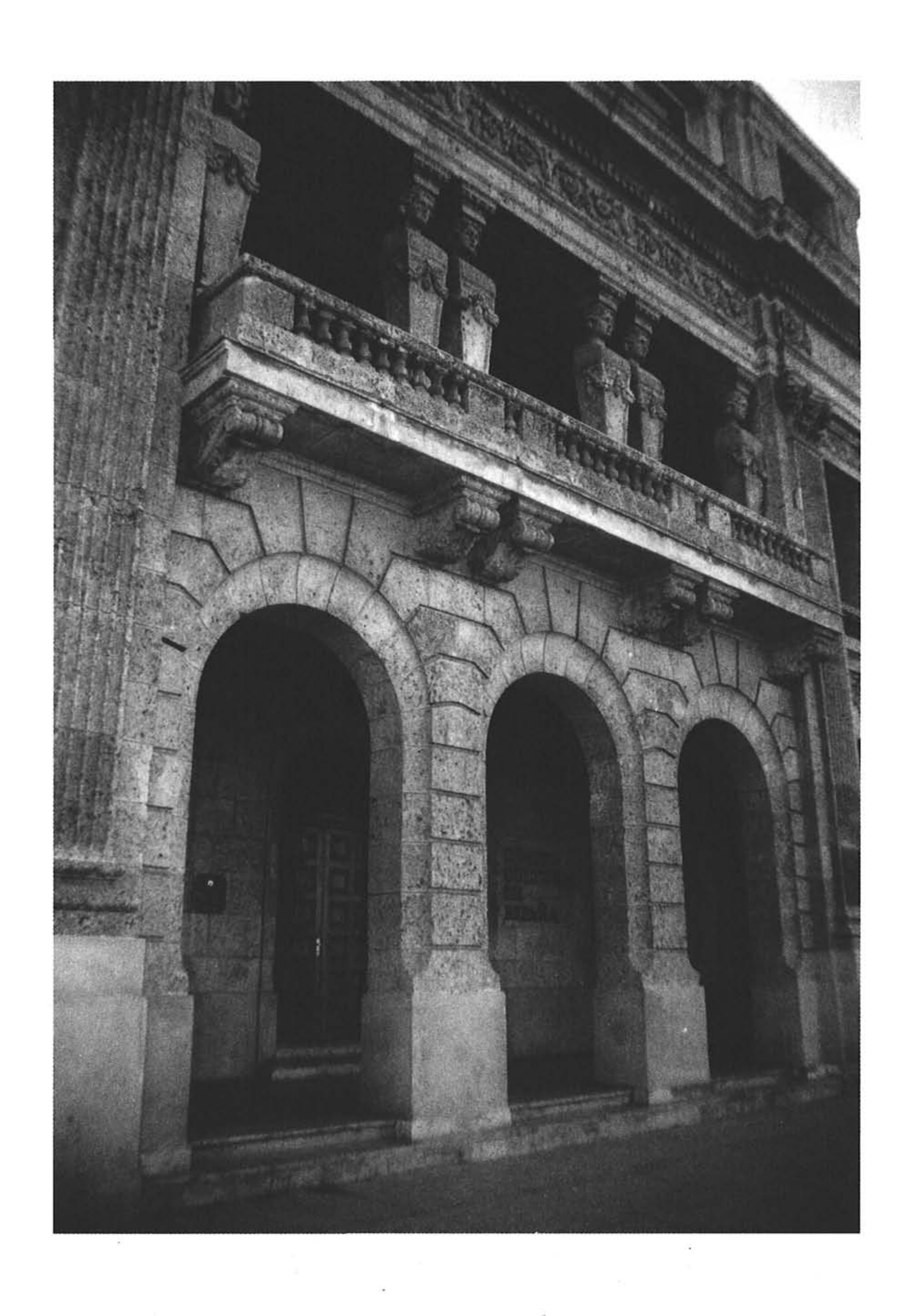
DOSSIER
Letra y música de Cuba

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
Letra y música de Cuba



Edificio Las Cariátides (La Habana). Centro Cultural de España, actualmente clausurado

El libro perdido de los origenistas

Antonio José Ponte

Para Alessandra Molina

I

En una página de *Paradiso*, la novela de José Lezama Lima, José Eugenio Cemí estudia la triangulación de Matanzas en su tesis de grado como ingeniero. Más adelante será coronel y padre del protagonista de la novela; ahora podemos encontrarlo en su trabajo a medias entre la agrimensura y la topografía, José Eugenio Cemí pertenece a la primera graduación militar de la naciente República de Cuba, es el número uno de esa graduación: un caballero en el caballeresco ejército republicano de principios de siglo.

Incluso hoy, pasado tanto tiempo, mirando trabajar a una comisión de topógrafos, puede encontrarse en ellos un poco del aire caballeresco con que Cemí padre ejecuta unas disciplinas: entran en un bosque encantado que fanáticamente volverán exacto, cuentan pasos con la severidad de los duelistas, pasos de estrictamente un metro. Reproducen a escala ampliada brincos de saltamontes, los saltos de un compás de puntas secas sobre un plano de la ciudad de Matanzas.

También a nuestros ojos la cartografía de inicios de siglo resulta caballeresca. Más que un plano, lo que maneja José Eugenio Cemí es un grabado, uno de esos grabados coloniales de ciudad donde, sobre una cumbre que avista el trazado completo de unas calles, merienda una familia poderosa. Las líneas del grabado han sido pacientemente iluminadas con azules de acuarela, terrosos, verdes, y los colores dan al plano la hermosura de lo superfluo.

Matanzas es, en la novela lezamiana, sitio fuerte de tradición, junto a un Pinar del Río veguero y una provincia de Las Villas laplantiana, llena de ingenios azucareros. Isla de Pinos tiene la provisionalidad de los lugares nuevos, Camagüey y Oriente sólo aparecen en un par de dichos casuales. Cuba es, en *Paradiso*, Vueltabajo, la zona occidental. Los extremos de esa isla de novela, las provincias Pinar del Río y Las Villas, son extremos del arco contrapuntístico entre el tabaco y el azúcar, entrecruzamientos fami-

liares de donde viene José Eugenio Cemí. Debajo de ese arco, Lezama ha convertido a Matanzas en el emporio de la repostería cubana, en ciudad de refinamientos. La ha hecho, en uno de sus prólogos, tierra de artesanos plateros. Con su *Triangulación de Matanzas*, como trabajo de graduación, José Eugenio Cemí refina materias sumamente refinadas ya.

Rindiendo también examen escolar, otro de los personajes de *Paradiso*, Oppiano Licario, se enfrenta a un tribunal de materias históricas. Le exigen el nombre del perro de Robespierre, las estaturas físicas de Napoleón y de Luis XIV, las circunstancias de muerte de Enriqueta de Inglaterra. Lo obligan a una curiosidad de cortesano, de envenenador casi. A invitación del jurado, una muchacha cercana desliza para Licario esta pregunta bobalicona que alguna vez nos hemos hecho: ¿dónde comprar el mejor chocolate del mundo? Licario, que se ha espadeado bien con los enredos anteriores, utiliza para contestarle con igual sagacidad que la de aquella tía de Charles Swann en Proust, que compraba determinadas frutas en determinadas tiendas, las mejores, hasta completar una cesta dedicada a la princesa de Parma. (Una mañana, Ernst Robert Curtius encontró a Charles Du Bois en un tranvía. Era París, durante la Primera Guerra Mundial, y atravesar la ciudad era exponerse. Bastante alejado de su casa, Du Bois había ido a tomar un vaso de leche en su establecimiento favorito y sus razones eran irrefutables: a pesar de todos los peligros, un vaso de leche sólo podía tomarse en aquel sitio). Oppiano Licario, agotador de todos los registros de curiosidad histórica, maneja también de modo maestro esas majaderías del saber vivir: en la calle Rivoli, número 17, primer piso, venden el mejor chocolate del mundo.

Después de esa noticia superflua, para aguzar la tortura del minuto en el examen estudiantil de Oppiano Licario, una priora dominica arrastra a éste a las comineríás del escolasticismo, pregunta por la extensión de los labios del demonio. Sospechando la demasiada capacidad del estudiante en prueba, el tribunal ha apartado los temas del programa normal y abunda en excepciones. Esa priora ha aparecido para hacer del examen una prueba virreinal.

Y otra vez Licario acierta. El método que ha permitido su soltura frente a toda pregunta es el que él llama *Silogística poética*. Fuera de *Paradiso*, en otras páginas de Lezama Lima, a este método se le llama siempre *Súmula, nunca infusa, de excepciones morfológicas*. Y es, como se ha visto, una guía para sortear todas las rabietas de quien pregunte.

Oppiano Licario y José Eugenio Cemí, padrino de sabiduría uno y padre de la carne el otro de Cemí, uno estudioso de la miscelánea más recóndita y el otro ingeniero coronel, autor de la *Súmula* uno y el otro de la *Triangulación*, van a encontrarse en la muerte del segundo. No se conocen, nadie

los presenta, pero conversan en español en una sala de hospital norteamericano, son dos cubanos, José Eugenio Cemí, sabiendo su muerte cercana, encomienda al recién conocido la educación de su hijo varón. Es un gesto sublime, una muerte de gran estilo.

Si recorremos el índice de nombres y títulos que trae la edición crítica de la novela *Paradiso*, encontraremos que sólo una vez es citada la *Súmula de excepciones*, una vez también la *Triangulación de Matanzas*. La *Súmula* correrá más destino en otros libros de José Lezama Lima, la *Triangulación* queda apenas ahí en esa sola mención. Aquí he tratado de emparejarlas. Lezama habrá gozado al forjar esos títulos tanto como al nombrar su sistema poético.

Aprendizaje de la flauta breve sin estropearse los labios; Silogística poética; Preludio a las eras imaginarias; Triangulación de Matanzas; Introducción a los vasos órficos; Introducción a un sistema poético; Curso délfico; Súmula, nunca infusa, de excepciones morfológicas: mezclo títulos suyos con títulos preparados para sus personajes. Creo que esos títulos que ejercitan sus personajes dentro de la novela adiestraron a su autor José Lezama Lima para llegar a nombrar su propio sistema. Escribiendo personajes creadores de métodos, practicantes –y aquí hemos visto a dos: Licario y Cemí padre–, gana cautelosamente valor para crear su método propio, para publicarlo.

Acertar en un ejercicio artillero de costa, responder a cada ataque de un jurado, abrazar las edades históricas: Cemí padre, Licario, Lezama Lima autor lo logran. En el universo de la novela los dos primeros son figuras paternales, tradición. El tercero, José Lezama Lima, halla su equivalente, la misma altura en edad que José Cemí hijo.

Al morir Oppiano Licario, éste deja también un gesto que atañe a su ahijado Cemí. Encerrado en un cofre, es la única copia de la *Súmula, nunca infusa, de excepciones morfológicas*. Estamos ya en páginas de la novela inconclusa *Oppiano Licario*. Al recibir el cofre, José Cemí comprende lo inusual de la herencia, lo precioso que tiene en sus manos. La excepción que es el libro, manual que compila excepciones, desata sucesivas situaciones raras, episodios excéntricos que aparecerán unas páginas después. El traspaso del cofre habrá dejado escapar un poco de su aire.

Un ciclón atraviesa La Habana. Más que desastre, luce al principio señas de carnaval. El escenario, igual que en el cuento «Fugados» de Lezama Lima, es el malecón habanero. En sus pocetas, los cuerpos jóvenes se muestran desnudos, hacen maldades. La ciudad entera, olvidada de clavetear sus puertas y ventanas, de continuar previsiones, parece solazarse en la desnudez de esos muchachos. Ese día es llamado día de excepción y se le dispara contra el tedio continuado de otros días.

Pronto se yuxtaponen lluvia, ciclón y ras de mar. Cemí, que atraviesa el sitio, asegura la *Súmula* en un bolsillo. *Súmula* en el ciclón: las embestidas del viento buscan al libro para desguazarlo. Libro y ciclón son parejamente sacralizados. El ojo del ciclón es comparado al despliegue de formas de un altar barroco; el manuscrito, al *Libro de la vida*. Al llegar a su casa Cemí, guardián de un tesoro, recibe otro, causalidad banalizada: el perro de unas vecinas que abandonan la ciudad y se lo dejan a cuidar.

En casa espera a Cemí un mensaje de Inaca Eco Licario, quien antes le ha entregado el tesoro de su hermano muerto, Oppiano Licario. Inaca Eco procura a Cemí con instrucciones para que la visite. Al salir a cumplir tales instrucciones, éste deja a solas en casa dos excepciones: perro y libro, dos monstruos enfrentados. Cemí entra en la casa mágica de Inaca (el edificio es relacionado con las ruinas del cafetal Angerona y la sangre de Cemí recogerá en un haz las tradiciones del café, el azúcar y el tabaco), obedece a sus instrucciones iniciáticas y ritos. Ella convierte en únicas las circunstancias del amor, marca una excepción más. Al regresar a casa, sembrada ya su simiente en Inaca, el guarda de dos excepciones alcanza a ver cómo una de ellas ha terminado casi con la otra.

El abrazo de dos amantes queda así paralelizado a los forcejeos entre perro y libro, la desaparición de un libro a la concepción de un hijo en que van a unirse las dos sangres del coronel Cemí y del estudioso Licario. Nervioso ante el ras de mar, el perro de las vecinas sólo ha dejado íntegras las páginas que forman un poema. No ha dejado tiempo a José Cemí para leer el contenido del volumen.

Sabemos con Cemí que era de aproximadamente doscientas páginas. Que el poema salvado, de ocho a nueve páginas, ocupaba su centro. Que la letra que lo copiara era de trazos muy uniformes, que al parecer estaban muy sincronizados la ideación y los signos, el pensamiento y la escritura. Y que solamente alcanzaba a notarse cierta zozobra al finalizar algunas palabras, porque el resto de la caligrafía era obediencia.

En una carta que Cemí escribe después de perder el libro, carta a Fronesis, deberíamos leer el poema, resto último de la *Súmula*. En la primera edición de *Oppiano Licario* una nota a pie de página nos informa que el poema salvado faltaba en el manuscrito original de la novela, que los editores encontraron allí un espacio en blanco. Perdido el libro, sólo queda de él un poema y, para subrayar más aún la pérdida del libro, un espacio vacío espera por la presencia del poema.

Espacio en blanco, pizarrón sin escritura, plaza de madrugada, para encontrar un espacio tan imantado como éste tenemos que detenernos en un episodio de *Paradiso*. Sobre las baldosas de un patio, enmarcadas por

jugadores emparentados, unas piezas de juguete dibujan el rostro, la figura del coronel José Eugenio Cemí, muerto ya. Las baldosas del patio, lo mismo que el espacio dejado para un poema que no recibimos, son recorridas por un oleaje lento y socavador como ciertos oleajes de la memoria, son materia volviéndose acuosa, cuajando en un espejo.

Cintio Vitier ha publicado un guión de Lezama Lima para ese poema que nos falta. Ya definitivamente en el campo de las posibilidades, el guión que Vitier exhuma de la papelería lezamiana inédita viene a sostener que, al menos en una ocasión, su autor no quiso jugarnos la diablura del blanco en su novela. Lo que tiende su mano en nuestro dominó conjetural no es el doble blanco.

Sin embargo, supuestos aparte, nos enfrentamos al vacío de un poema. Alguna vez Lezama Lima, procurador o no de tal vacío, estuvo detenido ante una ausencia semejante. Al final de unos paralelos entre pintura y poesía cubana halló que en el último diario de José Martí faltaba una página arrancada. Absorto ante tal pérdida, vio colmarse su asombro, poblarse el hueco: donde estuvo la página, Lezama colocó una pintura de Juana Borrero. Pero antes, en el mismo ensayo, lo abruman otras faltas, escribe que hemos perdido casi todo, que todo lo que perdemos, no sabemos qué pueda ser lo esencial cubano y en nuestra expresión se pierde tanto lo más inmediato como lo lejano de los primeros años. La pérdida del libro es, pues, uno de nuestros episodios nacionales.

Cintio Vitier, en una página de *Lo cubano en la poesía*, ha preguntado dónde están, aunque estén derruidos, los muros de nuestra fundación. El libro perdido, la *Súmula* y su destino, quieren significar esa fatalidad.

II

Existe un episodio semejante de libro perdido en la *Historia de un inmortal*, narración de Eliseo Diego. Allí también se pierde un libro-tesoro, un extenso poema como el que nunca escribiría Eliseo Diego, quien se ocupaba en la defensa del poema breve.

Hay en *Historia de un inmortal* dos hombres sentados en el muro del malecón habanero. (Otra vez el Malecón...) Uno de esos hombres, viejo, vestido de dril blanco, cuenta una antigua historia. El otro personaje, el que lo escucha, es un joven cuyos rasgos denotan parentesco con el viejo. La glorieta frente al malecón, el dril blanco: estamos en años republicanos. Pero la historia que escucha el joven y leemos nosotros sucedió al viejo en el siglo XIX. Un amigo lo había citado entonces en el café *La Dominica* porque partía a la manigua, iba a enrolarse en la lucha independentista, y

quería dejarle un manuscrito. (Si el mejor chocolate del mundo podía comprarse según Oppiano Licario en la calle Rivoli de París, el café *La Dominica*, en Mercaderes y O'Reilly, tuvo fama de vender los mejores refrescos y helados de La Habana del siglo XIX).

El manuscrito es un poema copiado o compuesto en una ensoñación. Escrito en medio de una visión feliz en la que escuchara varias voces, su autor, uno de los jóvenes citados en *La Dominica*, había seguido el dictado de esas voces. Eran voces de atlantes, los que pronunciaban –cada voz un poema era el mundo perdido de la Atlántida. Igual que tenemos en unos versos de Coleridge el palacio perdido de Kublai Khan, el manuscrito que un joven deja a otro nos brindaría la isla perdida de la Atlántida, el continente perdido. Historia de la Atlántida que es historia de Utopía que es historia de Cuba.

Al despedir al amigo que parte, el nuevo dueño del manuscrito, que no es otro que el viejo que ya vimos vestido de dril, parte a los baños del malecón. Es invierno y encarando el temor casi sagrado que sentimos los cubanos por los baños de mar invernales, él está dispuesto a darse un baño para lucirse ante dos jóvenes norteamericanas que se bañan más allá. Busca asombrarlas con su proeza de nadar en mar abierto retando a la marejada del norte. Cemí arropaba su libro al cruzar el malecón aciclonado, éste esconde el suyo dentro de una chistera. Ve llegar a las dos muchachas extranjeras, se desnuda y deja sobre una piedra la chistera.

Allí la alcanzan una y otra ola impulsadas por el norte. El agua del mar borra las hojas y las desmenuza. La *Súmula* fue desgarrada por los dientes de un perro, este otro libro es desgarrado por los dientes de perro de la costa. Ambos terminan borrados por el agua. Contra los dos maldicen elementos naturales, «la maldita circunstancia del agua por todas partes». El temporal se alía a un simple descuido de sus guardianes: uno corre a una cita de amor, otro intenta escaramuzas frente a dos mujeres deseadas.

Al terminar de relatar su historia, el viejo del dril blanco empieza a ser precisado por quien lo escucha. Es entones cuando se nos hace sentir que el libro destrozado puede hundirse más en la desmemoria: resulta que viejo ni siquiera conocía el nombre del amigo que le diera el libro, se habían visto sólo un par de veces. Y éste, quienquiera que haya sido, tampoco supo los nombres de las voces que le hablaron en una ensoñación. Citaban poemas, se nos sugiere, de alguien cuyo nombre no dijeron. De esas sucesividades del anonimato, cantidad que procura expresar la calidad de lo inmemorial del libro, queda su título: *Libro de las profecías*. Y ha quedado descrito el aire de sus versos como muy semejante al aire de unos versos del poeta cubano del siglo XIX, Juan Clemente Zenea.

Lo mismo que la *Súmula*, compilación, método, sistema, guía, manual y oráculo, el *Libro de las profecías* es además la epopeya de un país, el magnífico poema de la isla.

En los años setenta José Lezama Lima escribe en su novela *Oppiano Licario* la pérdida de un libro sapiencial. Unos años antes ha meditado en sus ensayos acerca del vacío, ha señalado en la era imaginaria china del vacío suscitante y en las constantes de la cultura cubana, esos jirones, desgarrones, huecos por historiar. El vacío que busca denotar un libro que se pierde es vacío de nuestra expresión, de nuestra historia. Pero es también vacío ontológico, despoblado en el ser: tendríamos que leer los últimos poemas lezamianos donde aparecen las figuras del Tokonoma y del Esperado. El Tokonoma que es un punto, un rincón, una pizca de nada para simbolizar vacío en el recinto de la casa... El Esperado que gana desde el deseo su paradigma de figura del Tarot, bicho de charada china, emblema alquímico, alegoría renacentista... Libro perdido, el Esperado, el Tokonoma, son figuraciones para el vacío.

Dos años antes de la publicación de *Oppiano Licario*, en 1975, Eliseo Diego cuenta también la pérdida de un libro en que se aúnan sapiencia y esencias de nación. Más que marcar la precedencia de uno u otro escritor, más que meterme en escarceos cronológicos, he querido subrayar su paralelo estricto. Dos libros y sus suertes parecidas aluden al vacío. Al extraviarse ambos (y esto es más evidente en el ejemplo de Eliseo Diego) nos quedamos sin memoria de la isla, sin sus sentidos más secretos. No sabemos –vuelvo a citar palabras de José Lezama Lima– qué pueda ser lo esencial cubano.

III

Ese mismo año en que Eliseo Diego publica su *Noticias de la quimera*, conjunto de narraciones donde leímos perderse el *Libro de las profecías*, Cintio Vitier publica un texto para una posible historia de la eticidad cubana. Tal como un libro suyo anterior (*Lo cubano en la poesía*) busca ser historia de esencias en la poesía de la isla, *Ese sol del mundo moral* intenta historiar la ética cubana. A sus páginas vamos a preguntar qué puede ser el vacío histórico cubano.

José Lezama Lima se dolía en unas líneas suyas de nuestro desconocimiento esencial. Desde muy temprano entre él y Vitier pensaron en dotar a la isla de una teleología propia, de fines que conjuraran pérdidas, descuidos, epidemias de desmemoria. Cintio Vitier ha cumplido este empeño y nosotros, gracias a ello, somos lectores de *Lo cubano en la poesía* y de *Ese sol del mundo moral*. Vamos a hojear este último.

El libro se divide en dos partes, es un díptico. La primera parte nos lleva desde los orígenes hasta la muerte de José Martí. La segunda parte, desde la República hasta la Revolución, cuenta los años que sobreviven a la muerte martiana. En la primera mitad del libro podemos leer el camino hacia la encarnación de una persona, un héroe, unas páginas, que son José Martí. En la segunda hoja del díptico leemos cómo, destazado el cuerpo de Martí, olvidado en mucho, manchado a causa de su buena prensa, desperdigadas sus cartas y sus escritos, viene a reunirse todo esto, nuevo Osiris, y la reunión se llama Revolución.

La Colonia, según Cintio Vitier, existe porque devendrá en Martí. La República, según Cintio Vitier, existe porque devendrá en Revolución, Martí mediante. La división del libro en dos hojas permite que veamos a la primera de sus partes como biografía –años hacia la vida de Martí y vida suya– y a la segunda de sus hojas como misterio: trascendencia martiana. En la figura de José Martí encarnan todos los fines de la isla si seguimos a Vitier.

He escrito figura y voy a permitirme una precisión: Martí, como antes el Tokonoma, el *Libro que se pierde* y el Esperado, es figura. Martí figura todo el sentido que nos falta. Es lo contrario a vacío histórico, podríamos decir que es lleno, que es colmo, que es culminación. «Pues poder justificar que su nacimiento tenía que ser entre nosotros», escribió de él José Lezama Lima, «podría justificar de una vez la avivadora posibilidad de una historia y la solución de la forma de nuestros estilos posibles».

Se han echado siempre de menos las páginas que Lezama Lima debió dedicarle. Dispersas en muchas otras páginas suyas recogemos referencias, avisos y señas de lo que hubieran podido ser esas páginas inescritas. Curiosamente, quien entró en la biblioteca de la casita de Lezama Lima en Trocadero para inventariar sus libros, halló que existían muchas ediciones de las obras completas martianas y nos llama la atención sobre el hecho inesperado de que estuvieran tan poco marcadas por el uso. Cuando, atravesando estudios de Lezama sobre otros autores o temas generales, encuentro sus menciones de Martí, tengo la idea de que, más que girando contra algún texto martiano, la mención gira contra otra mención anterior que el propio Lezama ha hecho de Martí. Hay una especie de velado en esto, como si a cada nueva cita que se hiciera de él se agregara una trama más de escritura que lo encubre.

Sin embargo, Eloísa Lezama Lima, hermana del escritor, recuerda cómo, a la edad de catorce o quince años, éste repetía de memoria, ante un gran espejo de la casa, los discursos políticos, la prosa y los versos de José Martí. Y no sólo los repetía, sino que se permitía enmendarle algunas palabras a los versos o a la prosa, rescribía a Martí.

En dos ocasiones José Lezama Lima reescribe por escrito a Martí, si así puede decirse. Lo completa, para ser más exactos. Una de estas ocasiones la hemos visto ya, cuando faltando una página arrancada del último diario martiano, Lezama ha venido a agregarle un cuadro de Juana Borrero. Los paralelos entre pintura y poesía cubana terminan con ese entrecruzarse de palimpsestos. La otra ocasión aparece en la *Introducción a un sistema poético*, donde Lezama escribe que la *imago* ha participado en los cubanos a través del título de un libro de contenido escaso y a través de la lejanía, sentencia y muerte de José Martí.

El título que arropa a un cuerpo ralo, que queda grande de tamaño al cuerpo que nombra, es nuestro primer poema, *Espejo de paciencia*. Es un título, según Lezama, digno de la sabiduría china. Lezama va a ocuparse en trastocar esos cuerpos que cita: por un lado toma el título sin obra –*Espejo de paciencia*– y por otro la obra sin título adecuado, la obra y vida de José Martí. Con ambos cuerpos, descabezando a uno y otro, dando a lo martiano el título de *Espejo de paciencia*, nuestra historia, nuestra expresión, ganan, al decir de Lezama, su libro talismán, libro tesoro creado a partir de un juego de decapitaciones y cabezas trocadas en que hemos visto oficiar a Lezama lo mismo que a un cabalista despertando a su homúnculo. Como lo vimos antes con mañas de encuadernador bibliotecario restaurando una página perdida.

En la *Antología de la poesía cubana* compilada por él podemos avizorar ese libro mágico suyo. Igual que el *Libro de las profecías* en el ejemplo de Eliseo Diego, esta antología recoge las voces de la isla. (No hay libro, por quimérico que sea, que no gane encarnación). La *Antología* se inicia en el *Espejo de paciencia* y termina en los poemas elegidos de Martí. Inicio y final que son los dos componentes del libro talismán. En sus páginas, como en la receta de fabricación del libro mágico, se han juntado estos dos nombres: Martí y *Espejo de paciencia*. El antologador razona que su compilación debía describir una ascensional creciente hasta los poemas martianos. Lezama cita el nombre de Martí con ímpetu finistérrico. Su muerte en batalla, que podríamos emparejar para Lezama con la muerte del coronel, su padre, parece acabar con la historia. En la mitología personal lezamiana, Martí es el dios Término. Con él terminan los ensayos acerca de una expresión americana, la antología de poesía cubana, los paralelos entre pintura y poesía cubana.

Cuando se junta a Martí el *Espejo de paciencia*, cuando se convierten en uno el inicio y el fin de la historia cubana según Lezama, la antología se ha hecho un círculo. Aro, Ouroboros, serpiente mordiéndose la cola, sello querido por los gnósticos, serpiente cabalística Nasched, eterno retorno,

hábito, entropía... La historia se ha circularizado muchos años antes que la propia escritura lezamiana, escritura que plantea su exclusión, su no ser. Es el vacío.

Empecé preguntando a unas páginas de Cintio Vitier qué pudiera ser el vacío cubano, y al encontrar en dichas páginas la figura de José Martí me serví de ella como de un corredor para entrar en otras páginas de José Lezama Lima. Es en ellas donde hemos tropezado definitivamente con el vacío, con la cerrazón histórica. Cintio Vitier y José Lezama Lima principalizan el reciclaje de lo martiano. Para ellos la historia que sigue a la muerte ocurrida un día de 1895, más que asunto, es trasunto. Trasunto de otros días.

IV

Una página arrancada de un diario, dos libros que se pierden, el Tokonoma, el Esperado, los días que siguen a la muerte de José Martí, figuran el vacío. En una misma década, por los mismos años, tres escritores origenistas enarcan de nuevo un tema que les ha sido obsesivo. Siguen hablando de lo histórico cubano como de un cuerpo hurtado que regresa a pasar algunas temporadas entre nosotros. Poetas principalmente, devotos de la poesía, miran a la historia desde allí, desde el poema. La historia tiene que ser entonces instantánea, una gracia, un parpadeo en medio de los días iguales, algo que permita desmentir nuestra naturaleza caída. Mientras escriben del vacío van terminando páginas que nosotros, históricamente venidos después de José Martí, después del grupo *Orígenes*, examinamos. Ya resulta difícil no sentir el lleno de esas páginas origenistas. Libros escritos sobre el vacío, comienzan a ocupar el vacío de que hablan.

Hotel Vedado

Ernesto Hernández Busto

La Habana a la que llegan Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí el 1º de diciembre de 1936 parece un balneario Art Decó, atravesado por automóviles que tienen algo de soñolientos animales domésticos. En su rencorosa caricatura de 1944, José Moreno Villa imagina al poeta andaluz mientras pasea por la costa de California «estrenando los últimos modelos de automóviles salidos de las fábricas USA». Lo dice como si fuera algo terrible que el «príncipe de la poesía» viajara en automóvil. A ese adusto *index* habría que agregar, entonces, el Ford descapotable que Juan Ramón alquiló para llegar desde Santiago hasta La Habana.

Alguien que había pasado toda su vida huyendo de las corrientes de aire, vigilando cualquier variación del clima y exigiendo a su esposa la total ausencia de ruido para trabajar, en Cuba tuvo que sentirse arrojado a un infierno. «¿Cómo concebir aquí el libro total y único, resultado del mundo, del triste Mallarmé?», se pregunta Juan Ramón frente al libro mohoso que una muchacha le ha pedido que le dedique al final de una velada. Y ese ejemplar ajado le basta para concluir que la exuberante vida del trópico va acompañada por una no menos exuberante muerte, «que se manifiesta en el ataque cotidiano del clima sobre todas las cosas». La decepción, concluye, es el destino de estas islas en las que todo sucede demasiado rápido, «de estas tierras excesivamente hermosas donde el presente es tan fugaz, tan breve el engaño del presente; donde la vida se desarrolla en volumen tan apresurado y se vive luego mucho tiempo como muerto; donde madura la belleza, blanda, tan pronto; donde es tan evidente y tan rápida nuestra deformación».

Tales preocupaciones alternan, sin embargo, con numerosos arrebatos de signo opuesto, la mirada pueril del turista. Su gira trasatlántica lo saca de un ambiente de fervores y arribismos, del «arrastre jeneral» de la política republicana. Viaja primero a Washington, con un encargo diplomático de Manuel Azaña que no conmueve la indiferencia norteamericana hacia la Guerra Civil. Han transcurrido veinte años desde que el «poeta recién casado» descubriera los Estados Unidos, aquella primera Norteamérica vista –como dice Cintio Vitier– a través de un velo de novia. Ahora el velo se rasga y deja ver el rostro filisteo de la gran ciudad: «Nueva York se deshace, automáquina, a sí misma. Es la forma más perfecta, a eso tenía que

llegar, de la decadencia del progreso; mejor, del progreso decadentista, etc.» En su ensayo *Límite del progreso*, Juan Ramón equipara ese «capitalismo comunista con voluntad libre» al «programático comunismo sin capital». «Buen estilo progresista democrático», ironiza, y los acentos de la frase parodian el ritmo monótono y banal del «progreso injenioso» contra el cual propone constituir una excéntrica «Minoría de Inventores Máximos». *Límite del progreso* aparecerá publicado en el segundo número de *Verbum* (julio-agosto de 1937), órgano de la Facultad de Derecho de la Universidad de la Habana, una oscura revista donde trabaja, de secretario de redacción, el estudiante José Lezama Lima.

Hija de una acaudalada familia de catalanes y puertorriqueños afincados en Estados Unidos, Zenobia Camprubí Aymar, la esposa de JRJ, es una de esas damas altruistas de principios de siglo que combina la filantropía con una desconfianza absoluta hacia el ocio y el mestizaje. La Habana es para ella una sucursal caribeña de la India, y su comportamiento, por lo tanto, nos recuerda a algunos personajes de Forster o Kipling. Sin lujos, por supuesto. Aunque Juan Ramón la prefiere de secretaria u ocupada en actividades de beneficencia, Zenobia es reacia a depender de los magros ingresos de su marido y hace de todo para no malgastar su herencia, administrada por un prudente abogado neoyorkino.

Al llegar a La Habana, la pareja se instala primero en una pensión y luego se muda al Hotel Vedado –hoy Hotel Victoria–, en la esquina de las calles 19 y M. El Vedado era un hotel de precios módicos, cuyo comedor se convierte enseguida en el salón del poeta. Allí recibe Juan Ramón a sus discípulos cubanos (Eugenio Florit, Justo Rodríguez Santos, Emilio Ballagas, un jovencísimo Cintio Vitier...) mientras Zenobia, en ropa interior y agobiada por el calor, mecanografía en la habitación los apuntes de su marido.

A juzgar por su *Diario* cubano, la principal preocupación de Zenobia es el calor, asociado a la no menos inquietante indolencia tropical («la desmoralización que causa el ocio») y su efecto «catastrófico» sobre la creatividad de Juan Ramón. Su impresión de Cuba se resume en una frase lapidaria: «Aquí el clima me agobia y no me gusta la gente». Para paliar ese disgusto, entre marzo y abril de 1937 la dinámica esposa del poeta planea un estricto presupuesto familiar, admira el Ten Cent, dona ropa a la cárcel de mujeres, toma clases de cocina, asiste a conferencias de Menéndez Pidal y Camila Henríquez Ureña, ve bailar la rumba en un cabaret para turistas («Nunca he visto tales gestos y una exhibición tan obscena de sensualidad como el de esas negras esculturales al subirse las faldas llenas de vuelos

para exhibir tanta piel como les fuera posible»); recorre la provincia de Cienfuegos, escribe infinidad de cartas, lee *Lo que el viento se llevó*, va a misa en dos iglesias de la Habana Vieja (la Franciscana y la Merced), visita un central azucarero, cose su propia ropa y aún le sobra tiempo para discutir con su esposo. Ella quisiera seguir rumbo a Estados Unidos para reencontrarse con su familia después de veinte años; él ha decidido quedarse en Cuba algún tiempo, y no entiende cómo su mujer puede sentirse inútil con un programa tan apretado. El resultado es un paisaje idílico convertido en singular prisión:

> Aunque la Habana es tan bella, (...) encuentro la vida aquí horriblemente vacía. La humanidad parece estar dividida entre los muy pobres y los que no hacen nada, igual que la isla está dividida entre el campo vacío de hombres, las pequeñas ciudades provincianas que arrastran su vida soñolienta y esta indecente explosión de prosperidad, la Habana.

Y al día siguiente:

> Me gustaría que nos mudáramos a otro lugar más llevadero con nuestro parecer y sensibilidad. Claro que como J. R. necesita los seres humanos solamente en segundo término, lo soporta mejor que yo porque sus achaques físicos han desaparecido en este clima y la comida cubana le cae mejor que ninguna otra. Él dice que trabaja mejor aquí que lo que ha trabajado desde su juventud.

Por suerte para Juan Ramón, Zenobia conocerá pronto a Elena Mederos, la figura más prominente del Lyceum habanero. En la casona de la calle Calzada se programan conferencias, conciertos, exposiciones, escuelas nocturnas para adultos. Elena y Zenobia clasifican la biblioteca de Max Henríquez Ureña, meriendan en El Carmelo o pasan las tardes en la piscina del Hotel Nacional. Mientras tanto, Juan Ramón pasea en un coche de alquiler, casi siempre solo, por una ciudad que le recuerda su infancia en Moguer. Atrás han quedado los temores del *heliotropiquismo*, el peligro oculto tras la belleza del trópico. Ahora se refiere al «secreto de la Habana», a la ciudad «hermosamente escondida».

La foto más conocida de Juan Ramón en Cuba está en un boletín de la Academia Cubana de la Lengua correspondiente a 1958: de pie en el antiguo Recodo, al final del Malecón, con una corbata de puntos blancos y un sombrero en la mano. A su lado hay un señor de barba que sostiene también un jipijapa bajo el brazo: es Ramón Menéndez Pidal, a quien la

prensa habanera, poco habituada a los apellidos compuestos, ha convertido en «dos ilustres viajeros». La discreción del fotógrafo (José María Chacón y Calvo) parece una injusta invitación al anonimato.

Aunque Juan Ramón llegó a La Habana invitado por la Institución Hispanocubana de Cultura que dirigía Fernando Ortiz, fueron los buenos oficios de Chacón y Calvo, ayudante de Ortiz, los que dieron a la visita cierta resonancia pública[1]. En una de sus reuniones con Ortiz, Juan Ramón le propuso realizar un Festival de la Poesía Cubana producida ese año y recoger los poemas en un volumen que sería el primero de una serie anual. Chacón y Ortiz se entusiasmaron, y el 20 de enero de 1937 quedó redactada la «Convocatoria a los poetas de Cuba» que apareció en la revista *Ultra*, órgano de la Hispanocubana. El límite de entrega vencía apenas diez días después, pero aun así fueron más de cien los poetas que tuvieron tiempo de entregar sus tres ejemplares en la sede de la Hispanocubana (Manzana de Gómez, 329).

Obligada a complacer a demasiados jueces, la antología engordó. Y la severidad de Juan Ramón quedó confinada en una antología de la antología, un recital que mostraría las principales tendencias de la poesía cubana del momento. De los 63 poetas finalmente incluidos en el libro, se escogieron 29 para que leyeran el 14 de febrero, Día de San Valentín, en el Teatro Campoamor. Estaban, por supuesto, los más conocidos (Emilio Ballagas, Agustín Acosta, Mariano Brull, Eugenio Florit, Nicolás Guillén); algunos muy jóvenes (el propio Lezama, Mirta Aguirre, Justo Rodríguez Santos, Ramón Guirao) y otros francamente mediocres pero populares (como José Ángel Buesa).

Entre los elegidos también figuraba el seminarista Ángel Gaztelu, recomendado por Lezama. Juan Ramón envió un telegrama al Seminario San Carlos pidiéndole al poeta que asistiera a la lectura del Campoamor. El Rector, Monseñor Guillermo González Arocha, pensó que se trataba de una broma de mal gusto. Gaztelu, aterrado, solicitó el permiso eclesiástico para participar en la lectura y fue conducido entonces ante el arzobispo Manuel Ruiz Rodríguez, prelado eminente y poeta frustrado, quien le prohibió al seminarista presentarse al recital con el argumento de que era demasiado *vitando*. Gaztelu, al que faltaban pocos meses para ordenarse, tuvo que enviar sus décimas, que fueron leídas por Ricardo Florit, hermano del poeta Eugenio.

[1] *La historia de cómo se conocieron Chacón y Juan Ramón tiene algo de película del cine mudo. En 1918 el cubano llegó a España como agregado cultural. Debía recorrer todas las embajadas dejando en ellas su tarjeta de visita. Volvía del paseo cuando, frente a su casa, el paquete de tarjetas cayó de su mano y Juan Ramón, que en ese momento se disponía a entrar en el edificio, fue quien ayudó al nervioso joven a recogerlas.*

Agobiado por las comisiones que lo visitaban para que incluyera poemas en su antología, Juan Ramón hizo concesiones de las que culpaba, en privado, al pobre Chacón y Calvo. Gastón Baquero cuenta que el español se sentía bastante coaccionado por las recomendaciones de su anfitrión. «Suavemente, suasoriamente, Chacón acababa siempre por salirse con la suya, porque Juan Ramón estaba en situación de inferioridad: invitado, bien acogido, tratado con enorme delicadeza y respeto, qué iba a decir (...) Me consta que cargó con la antología como una cruz, y que se ruborizaba de ella como de un delito monstruoso. No era para tanto. Pero un hombre tan exigente consigo mismo como Juan Ramón, que tenía además un ojo infalible para "ver" el poema, tenía que reaccionar forzosamente como una víctima ante las cataratas de la antología».

Parece que, además, Chacón había tentado al andaluz con la oferta de una Cátedra de Poesía en el recién estrenado Instituto de Altos Estudios anexo a la Dirección de Cultura, algo que nunca se llegó a concretar. El futuro de Juan Ramón dependía de su benefactor, así que no es difícil imaginar la incomodidad del poeta frente a las «pedreas fatales» que provocó la selección.

Varada en un precario romanticismo, Cuba debía convertirse en un «estado poético». Complicada misión, comentaba Lezama con su típica sorna, sin una ola de suicidios wertherianos. Cuando por fin algo de esta república de las letras se constituya, descubriremos con asombro que los «fundadores» no comparten la estética juanramoniana. Éste había dividido la poesía cubana en tres líneas esenciales: una popular (Guillén); otra, «de patetismo ingenuo todavía y ya esquisito y cabal» (Ballagas) y otra «universalista y autocrítica» (Florit). Los poetas de *Orígenes* no seguirán ninguna de estas tres corrientes. Brull, Ballagas y Florit eran, dirá luego Vitier, «un vino demasiado aguado», poetas incapaces de generar una impulsión, de fundar ese «estado» que pedía Juan Ramón. Virgilio Piñera será aún más radical con aquella improvisada «Generación del 36»: «Poesía cubana que pasaba en aquel entonces por una fiebre altísima de subjetivismo, por las últimas llamaradas de un lirismo sentimental, lastrado con fuertes dosis de intimismo bastante provinciano, y que se iba a matizar un tanto con la poesía de aguas de Juan Ramón y la de cohetes de García Lorca».

Los poetas de *Orígenes* estaban ante una paradoja: debían romper con lo «juanramoniano» para lograr aquello que Juan Ramón pedía. Diez años después, en respuesta a una carta de José Rodríguez Feo que le propone averiguar cuántos de los poetas que figuran en la antología siguen escribiendo poesía «para invitarlos a colaborar en *Orígenes*», Lezama será rotundo: «Esos movimientos están baldados y su cojera poética es bien visible».

En el Lyceum habanero se encontraron por primera vez Juan Ramón y Lezama, gracias a un escueto anuncio publicado en el periódico: «El poeta J. R. Jiménez recibirá a los poetas jóvenes y a cuantos quieran conocerlo, después de las cinco». En plena ronda de preguntas, entre un bullicio generalizado, Lezama se puso de pie y le espetó al español:

– Me gustaría que nos dijera si siente la diferencia entre el hombre de una isla y el hombre de un continente, como es usted.

No se oyeron bien sus palabras porque todo el mundo hablaba. Juan Ramón tuvo entonces que alzar la voz:

– ¡Cállense!, por primera vez se hace una pregunta interesante.

Las cabezas giraron y hubo cuchicheos. Pero al terminar la conferencia, Juan Ramón le dijo a Lezama:

– Joven, yo tengo mucho que hablar con usted, pero no aquí. Vaya al hotel a verme.

Lezama evocará siempre su amistad con Juan Ramón bajo el signo de esa conversación, el gran momento de una adolescencia prolongada hasta los 26 años. En uno de los borradores de su cuaderno de apuntes, titulado *Recuerdos de JRJ*, y fechado *circa* 1965, tan extraña pubertad se define, al estilo de los diálogos platónicos, como la edad en que «coinciden la intensidad de los deseos y la gracia que se nos regala». Mucho de fuga socrática se adivina en esta amistad entre el maestro y un discípulo que, según posterior confesión, «vivía en una forma exacerbada la soledad de la adolescencia». A veces tenemos incluso la impresión de que el joven Lezama busca desesperadamente a un padre poético con el cual contraer ciertas obligaciones, propias del adolescente que respira todavía el aire de la casa familiar[2].

Lo curioso de esta relación es que el autor de *Muerte de Narciso* no tenía mucho que ver con el estilo despojado del poeta andaluz. «En él –dirá luego– la influencia que perdura es la de la poesía, no la de su poesía». Mario Parajón opina que Juan Ramón apreciaba a Lezama por versos muy logrados, pero prefería las estrofas de Florit o Ballagas. También es sinto-

[2] *Tal vez por eso, Lezama relaciona a Juan Ramón con José Martí, «a quien la generación anterior no había conocido, en el sentido de conversar, verlo atravesar una calle o comprar unos libros o unos bombones». No faltan afinidades entre ambos personajes: el mismo temperamento nervioso e irritable, un carácter hosco y tierno a la vez, incluso cierto parecido físico. Otra coincidencia: «Límite del progreso» recuerda las crónicas norteamericanas de Martí, escritas cincuenta años antes. Nueva York, muestrario de tentaciones, aparece en esas crónicas como la réplica moderna de Cartago, Babilonia o la Roma decadente. En esta visión de la ciudad sin alma coincide también Juan Ramón, profeta de un sentimiento antinorteamericano que Lezama comparte con la mayoría de los intelectuales cubanos de la época, preocupados por la ingerencia* yankee *en el destino de la joven república.*

mático el hecho de que Lezama decidiera no incluir en sus libros posteriores ninguno de los ocho poemas que Juan Ramón escogió para *La poesía cubana en 1936*.

Sin embargo, por encima de esas diferencias literarias, el reconocimiento público de Lezama como poeta debe mucho a la presencia de Juan Ramón en Cuba. Un influjo extraño, como se ha hecho notar, puesto que el andaluz no era pródigo en verbalismos paternalistas, sino en silencios cómplices, rotos con algunos aforismos. «Su conversación –recuerda Lezama en una entrevista– no se distinguía por los enlaces, las pausas, la riqueza comunicante; sino más bien por un tono sentencioso, hablaba en tonos lentos y como si rastrillara las palabras». En esos silencios de su mentor, Lezama descubre una coartada para convertirse, a su vez, en el *magister* de una generación. Como un juego de espejos, esa presencia silenciosa de Juan Ramón le garantiza un lugar casi «mediúmnico» en el retrato generacional.

Entre abril y junio de 1937 Lezama visitó varias veces el Hotel Vedado. Acababa de cumplir 26 años y su primer libro estaba en imprenta, pero Juan Ramón incluyó ocho poemas suyos en su antología, le entregó colaboraciones para *Verbum*, le concedió una extensa entrevista y, lo más extraño, no puso ningún reparo a la publicación, cuando era evidente que sus declaraciones habían sido reescritas y colocadas en la órbita del tema que entonces apasionaba a aquel joven estudiante de Derecho: la relación entre cultura e insularidad, el tópico de la isla como una variante de la morfología, esa «ciencia cultural» que la *Revista de Occidente* había puesto de moda en ciertos ambientes hispanoamericanos.

El *Coloquio* no es la típica conversación del maestro con el discípulo, como esas que tenía Juan Ramón en el comedor del Vedado. «Yo tengo la impresión –dice Vitier– de que Lezama no tuvo inmadurez en ningún momento. Es decir, que no tuvo un proceso, que no tuvo balbuceos. Al menos, si los tuvo no los conocemos. Se presentó ya de cuerpo entero, José Lezama Lima, con todas sus características». En efecto, Lezama nunca discute su propia poesía con Juan Ramón, más bien lo obliga a hablar de cosas que hasta ese momento nadie en Cuba se había preguntado. Lo único parecido a una reticencia es el párrafo que precede al *Coloquio*, bastante tibio en comparación con la legendaria rispidez de Juan Ramón en casi todos sus tratos literarios:

> En las opiniones que José Lezama Lima «me obliga escribir con su pletórica pluma», hay ideas y palabras que reconozco mías y otras que no. Pero lo que no reconozco mío tiene una calidad que me obliga también a no abandonarlo como ajeno. Además, el diálogo está en algunos momentos fundido, no es del uno ni del otro, sino del espacio y el tiempo medios.

> He preferido recoger todo lo que mi amigo me adjudica y hacerlo mío en lo posible, a protestarlo con un no firme, como es necesario hacer a veces con el supuesto escrito ajeno de otros y fáciles dialogadores.

Este párrafo alimenta la sospecha de que Lezama inventó todo el *Coloquio* incluyendo los parlamentos del propio Juan Ramón. Tenemos, además, los apuntes que hizo la fiel Zenobia en su *Diario* mientras corregía el texto de la conversación:

> Este trabajo no es muy satisfactorio, ya que todo lo que Juan Ramón hace es ponerlo en español. Hay tanto atribuido a J. R. que él nunca dijo ni pensó decir y tanto que realmente dijo y está incorporado a los comentarios de L[ezama] L[ima], que hubiera tomado más tiempo desenredar la madeja que escribirlo de nuevo. Sin embargo, había suficiente valor en el diálogo como para salvarlo, y todo lo que hizo J. R. fue corregirlo lo suficiente para que no se anegaran totalmente las ideas en un mar de confusión, debido a la oscuridad de la expresión.

¿Por qué Juan Ramón, a pesar de lo quisquilloso que solía ser en esos asuntos, accedió a publicar aquel texto con mínimas variaciones? Jamás lo sabremos. Lo cierto es que en esa conversación goetheana se resignó a hacer de Eckermann, y soportó estoicamente un fárrago de citas: Scheler, Frobenius, Goethe, Valéry, con tal de exponer algunas ideas fundamentales. En el ámbito español, Ortega, Ganivet, Unamuno y el casi desconocido Pedro Cabrera ya habían vinculado la sensibilidad a un tipo de paisaje. Pero ninguno de ellos se atrevió a emprender lo que propone el *Coloquio*: convertir una característica geográfica en fundamento mítico capaz de subvertir una tradición que hasta entonces padecía un ostensible complejo de inferioridad.

En una famosa carta a Cintio Vitier, de enero de 1939, Lezama adopta un tono de conspirador: «Va siendo hora de que todos nos empeñemos en una Economía Astronómica, en una Meteorología habanera para uso de descarriados y poetas, en una Teleología Insular, en algo de veras grande y nutridor». Semejante empeño (en el que hay también cierto dejo de ironía) convierte el *Coloquio con JRJ* en la búsqueda de una imagen del génesis y la finalidad de la isla, un mito de fundación. Aunque en otros países de Latinoamérica el mestizaje se había convertido en el emblema de la integración nacional, esa «expresión mestiza» será criticada con acritud por el joven Lezama, quien le reprocha al mestizaje no abarcar la esencia de la *polis* cubana. Busca entonces un refugio teórico en la idea de una insulari-

dad trascendental, que ha sido juzgada de manera desfavorable por el propio Vitier. «Lezama –dice el origenista– tenía el ímpetu de la juventud, pero se encontró con el andaluz universal que también se las traía y que, en un momento dado, le dice: Bueno, sí, usted tiene la pasión del mito insular, pero ¿qué cosa es una isla? Cuba es una isla, Australia es una isla, Groenlandia es una isla, Inglaterra es una isla, pero es que los continentes también son islas, están rodeados de agua por todas partes; el planeta es una isla. Lo que, desde luego, dejó a Lezama fuera de situación y le ayudó a precisar, pienso yo, su concepción del asunto, que llegó a sintetizar en un aforismo que a mí me parece magistral: "La isla distinta en el cosmos o, lo que es lo mismo, la isla indistinta en el cosmos"».

Ante los recelos de JRJ, («Creo que lo que usted me ofrece es un mito») Lezama aclara que se sitúa en lo poético porque, presentada de otra manera, la idea de un privilegio de la cultura insular «alcanzaría, sin duda, una limitación y un rencor exclusivistas». «Yo desearía nada más –dice– que la introducción al estudio de las islas sirviese para integrar el mito que nos falta».

Esta «política del espíritu» aparecía sobre un fondo dominado por la idea del fragmento perdido, de una historia cubana sumergida en el sinsentido histórico. Si bien por esos años Lezama se mantuvo ocupado en misiones grandilocuentes, sus expectativas privadas eran bastante pesimistas. La vida nacional se había convertido en un páramo, donde sobresalía la evidencia de un país incapaz de producir una ruptura radical o un nuevo comienzo. «Imaginad La Habana de 1935, –dirá años después– henchida de politiquería, con un inútil y rampante subconciente alborotado de pesadilla colectiva». La pesadilla era el sueño frustrado de la Revolución del 30: a la caída del régimen de Gerardo Machado (1925-1933) no siguió ningún gobierno legítimo. Al contrario, en apenas tres años (1933-1936) Cuba padeció una sucesión de efímeros gabinetes que llevaron la corrupción y el entreguismo de la joven república a extremos inéditos en el machadato. Este sombrío panorama explica las posteriores reservas políticas de la llamada «generación del 30»; para muchos de sus integrantes la cultura debía convertirse en un reducto cívico desde donde resistir a la desmoralización a la que la sometían los poderes públicos.

Aunque en término generales Lezama compartía el pesimismo de los años 30, su idea de la cultura era muy diferente a la de los llamados *minoristas*, los intelectuales que, agrupados alrededor de la *Revista de Avance* habían dedicado la década anterior a la búsqueda de una identidad nacional mestiza. Esta labor, a la que Lezama alude despectivamente como «allegamiento de acarreos y materiales superpuestos», llegó a alcanzar una

gran notoriedad literaria con la poesía de Nicolás Guillén y Emilio Ballagas. Por esa época, la reivindicación de lo afrocubano coincidía, además, con un debate público sobre cultura y raza. La antropología se discutía en los periódicos, y el llamado «problema judío» encontraba un símil demasiado fácil en el «problema negro». Se escuchaba la «música mulata» de Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla o Rita Montaner, y en poesía irrumpía la moda recitativa con las voces de Eusebia Cosme y la argentina Berta Singerman. La idea de la identidad como resultado del mestizaje será resumida en la metáfora del *ajiaco*, utilizada después por Ortiz para describir un proceso de «transculturación» al que Cuba debería su signo distintivo en relación con otras naciones caribeñas.

Lezama decidió mirar hacia otra parte. Y el *Coloquio con JRJ* le dio la oportunidad de definir un cambio en la concepción de la cultura cubana. También en el estilo: las diferencias del *Coloquio* con la crítica literaria que se había hecho en Cuba hasta el momento son notables. No hay el más mínimo asomo de sociologismo académico y los nombres de Valéry, Mallarmé o Joyce aparecen con naturalidad junto a los de Pascal o Goethe, en un libérrimo teatro de las ideas.

Si bien, al principio del diálogo, Juan Ramón se resiste a aceptar la originalidad de lo insular y cita el universalismo indispensable en toda cultura auténtica, luego acepta que «el mito de la sensibilidad insular» se opone al eclecticismo de una expresión mestiza, al resultado cultural de una suma de sangres. Lezama se refiere, más o menos en clave, al *afroantillanismo* o *negrismo* en boga, esa poesía hecha para ser representada «con acompañamiento de voz o instrumento» y promovida por una cohorte de músicos y recitadores. «Preferir la música elemental de la sangre a las precisiones del espíritu –afirma el cubano– es lo mismo que habitar los detalles sin asegurarse de la legitimidad de una sustancia». Querer mover la poesía del lado del espíritu al lado de la naturaleza es «retrasarla a su primera sangre», «hacerla reincidir en etapas de la sensibilidad ya ganadas».

Ni Guillén ni Ballagas se sintieron aludidos por estas conclusiones. En cualquier caso, iban destinadas a ellos y no a Juan Ramón, un interlocutor bastante alejado de esos problemas. ¿Creyó realmente Lezama en la teleología insular, o usó ese término para impresionar a Juan Ramón y a los futuros *origenistas*? Veinte años después, él mismo confesará que algo había de ambas cosas: la Teleología Insular había sido una manera de evadir los disfraces de la síntesis criolla, de «lo popular turístico» y del folklore nacionalista. «Desechando ahora –dice en 1956– el desarrollo de esa expresión [la Teleología Insular], bástenos subrayar que le daba a su generación un sentido hímnico, whitmaniano, buscaba el *cantabile* optimista, para dife-

renciados afluir a lo universal... Creíamos que cada forma alcanzada artísticamente tenía que lograr, por una nobleza más evidente, una claridad para el estado, entonces, como ahora, indeciso, fluctuante, mediocrísimo».

Lo primero que hizo Juan Ramón al llegar a Trocadero 162 fue preguntar por la fotografía que dominaba la sala de la casa: el retrato del coronel José María Lezama, vestido con su uniforme militar. La pregunta produjo enseguida una corriente de simpatía y se habló de los orígenes de la familia Lezama, de los vascos exiliados en Cuba. «Realmente mi madre y mi hermana, cuando yo salí a recibirlo, estaban encantadas con él –recordará Lezama–. «Era un hombre muy difícil, pero como gran poeta que era, tenía la definitiva vía de salvación». En esa misma entrevista, Lezama no elude mencionar el lado oscuro del andaluz, «lo protervo, lo demoniaco, lo encendido en cólera y reacciones dementísimas que eran también uno de los centros de su alma».

Hacia 1937, las relaciones de Juan Ramón con el resto de la España literaria eran desastrosas. Los constantes equívocos y maledicencias del mundillo literario español le trajeron fuertes desavenencias con un grupo de escritores a los que, no sin razón, consideraba sus discípulos. Varios hechos ahondaron su ruptura definitiva con la Generación del 27: la discusión sobre la *poesía pura*, los cambios políticos, el hecho de que sus antiguos discípulos adoptaran como nuevo maestro a Pablo Neruda para que dirigiera la revista *Caballo verde para la poesía*... todo contribuía a que Juan Ramón reforzara su recelo, parapetado en su refugio habanero.

Poco después de la muerte del poeta español, en una nota publicada en el *Diario de la Marina*, Lezama compara el rencor juanramoniano con la bilis de Góngora –«avinagrada fábrica de oro en la niebla»–, y termina por concederle las virtudes de la lucidez:

> Por su rencor se igualaba con Góngora, el brillador. Sus sarcasmos tenían algo de la honda de David, entrando con su cancioncilla y sus cordeles en el corralón de la pesadez. El reverso de su éxtasis era la lucidez en el rencor. «Hablo –a todos los que me han hecho mudo». Su rencor nacía de ese paredón de la mudez, la propia por obligado asedio; la ajena, por negación de la gracia (...) Ejercicio de su lucidez, llevaba siempre su venablo al sitio donde más duele la maldición, pues todos nos estremecemos cuando el verídico descubre la oscura región en la que nuestra mudez fue merecida.

Hay varios ejemplos de esa «lucidez en el rencor» («la calumnia como género poético», dirá Octavio Paz al rememorar su encuentro con Juan Ramón en Washington), reseñados en los diarios del joven cubano. En uno

de los encuentros con Lezama, Juan Ramón habla de la poesía de Salinas y dice que es encaje de bolillo. O si se quiere, un tren en marcha con una velocidad más bien moderada.

– Se asoma usted a la ventana, señor Lezama, y ve pasar corderos, hombres, jilgueros y sirenas. Bergamín, si bien no tiene esos problemas de estilo, padece cierto defecto orgánico que le impide acogerse a la legalidad de la sintaxis. Y es que desde muchacho lo acostumbré mal, le revisaba todos sus trabajos. Ahora creo que eso se lo hace Marichalar, por eso sus trabajos son cada vez más aguados.

– Pero maestro, también en Claudel hay muchas repeticiones de palabras ¿Acaso Unamuno no habla de la «incorrección necesaria»?

– No haga usted caso. Unamuno, una vez que le hablaron de su discípulo Bergamín dio sobre él un juicio insuperable: «Es el incapacitado mental número uno».

Lezama comprende por la rapidez y deficiencia de la frase que la cita es apócrifa, que Unamuno no debe haber dicho nada de eso. Pero sonríe y cambia de tema. Al parecer, Juan Ramón está en uno de sus días biliosos. La emprende, entonces, con Pérez de Ayala:

– Su señora, cuando se iba a divorciar de él, nos decía con mucha ingenuidad a Zenobia y a mí: «Yo no sé lo que le pasa a Ramón, que cuando va a escribir se encierra en su cuarto y necesita ponerse varias revistas enfrente: *The Criterion*, la *Nouvelle Revue Française*, la *Neue Rundschau*...

La mano se cierra, rápida como un abanico. Le hace un guiño a su interlocutor, que percibe la fina malicia sin inmutarse. Ya se ha acostumbrado a estos comentarios. Hace apenas un mes Juan Ramón le ha citado la misma anécdota a propósito de Eugenio D'Ors: su esposa ingenua, que no lo contaba por malo... Le divierte este lado protervo de su maestro, y él mismo no se anda con rodeos a la hora de criticar a Ballagas, quien, por cierto, se ha burlado de su poesía en un almuerzo. La maledicencia ajena produce una incomodidad que sólo se resuelve en el silencio o con una dosis equivalente de maledicencia. Y Lezama es un gran conversador.

– Parece que Ballagas está haciendo sonetos...

– Sí, me ha mandado algunos. Hay algo en ellos del coleccionista, aunque ese síntoma está atenuado por la búsqueda de una forma precisa.

– Me temo que hemos ido demasiado lejos en el camino del cisne, y por ahí se llega a la estatuaria. Como en la antología de la Hispanocubana, por ejemplo... Hasta Ballagas se asustó de estar en tan numerosa compañía.

– Eso fue lo que ustedes llaman «un numerito», una orquestación montada para llamar la atención y que luego fuera yo a rogarle a las puertas del castillo. Desde entonces me escribe cada vez que piensa venir a La Habana y cada vez que la musa lo visita.

– A ver qué aporta esa musa guajira, pues hace ya mucho que lo tiene en fase adoratriz. Por el momento no le ha dictado otra cosa que imitaciones de Neruda, un Neruda aguado en Evaristo Carriego. Nadie como él revela las influencias mal asimiladas, el atolondramiento del vanguardista provinciano por incorporar a los que han ganado en verdad esas posiciones. Detrás de su aparente timidez se cree un Orfeo tropical.

La referencia a Neruda sonroja a Juan Ramón.

– Ese señor, Neftalí Reyes, no entiende nada y se entretiene en cantar contra mí en coro de necios o beodos. Su poesía no tiene acento propio. Es como un vertedero a donde hubiera ido a parar el sobrante, el desperdicio, el detrito. Vaga como un rebuscador que encuentra aquí y allá por su camino un pedazo de cartón, un vidrio, una suela de zapato, un ojo, una colilla y los fuera uniendo y pegando sin ton ni son sobre el tablero de su taller, pero dejándose olvidado también el útil ajeno: un lápiz, una tijera de sastre. Sus amigos de partido se han contagiado. Cuando llegó Marinello de México me llamaron para que fuera al muelle a esperarlo. Pero ya sabe usted que no soy hombre de comisión ni de turba. Luego, cuando pasé por su casa, me dijo: «¿No ha querido usted comprometerse?» Lo invitamos entonces a comer con nosotros en nuestro hotelito. El jefe de comedor, un asturiano que se llama José Méndez, me había dicho que sería feliz si podía darle la mano. Vino a nuestra mesa y le dije levantándome: «Mi amigo José Méndez, asturiano que lo admira hace tiempo, quiere saludarlo». Méndez extendió su mano dura y trabajada, pero tuvo que guardársela porque el comunista, sentado, no le tendió la suya con sortijas.

– Politiqueros... Nos les haga usted caso.

– A Marinello le oí sus discursos populares. Pero me pareció retórico, imperativo. Le falta sencillez, y el espíritu libre que hay que comunicar al humilde. Así se lo dije a Clarita Porcet, que estuvo de acuerdo conmigo. Y ahora esta notita que acaba de publicar, ese entrefiletito torpe y venenoso en el periódico de la Legación. Ya he protestado ante don Fernando. Marinello, Roa, Guillén y compañía creen que no me entero de lo que dicen a mis espaldas. Pero lo leo todo. A Zenobia ya le da náusea tanto periódico. Diga usted lo que diga, prefiero a Ballagas; es al menos respetuoso. Por cierto, me ha anunciado que escribirá un «Prontuario de Flora lírica». Se le ha ocurrido conversando con nosotros, que le preguntamos a qué sabía el marañón.

– En la gran división de las frutas, esa dualidad que rigen el mamey y la piña, el marañón está del lado de la piña, una armadura que protege una pulpa dulcísima, y que al chuparla aprieta la boca. Mi primer marañón lo comí cuando tenía cinco o seis años de edad y ese sabor recorre el tiempo

sin que logre olvidarlo. Pero no se esfuerce, mestro, ni siquiera Góngora pudo clasificar ese mundo de paladares güelfos y gibelinos.

– ¿Cree usted que podríamos hablar de eso en la Universidad?

– No se haga esperanzas. Hemos estado insistiéndole al rector para que usted lea en el Aula Magna. ¿Y sabe lo que ha respondido ese señor?: «Hay que tener mucho cuidado con quien viene a hablar aquí. ¿Es conocido ese señor Jiménez?»

– En cualquier caso, ese no es mi lugar, sino el de Menéndez Pidal. Bueno, me marcho ya porque supongo que tendrá ganas de encender uno de esos puros deleitosos que yo padezco. ¿Puede usted pedirme un coche de alquiler? Para venir he tomado uno de esos monstruos verdes y anaranjados que ustedes llaman guaguas, pero a esta hora las fuerzas me abandonan.

Se levanta, sonriente. Dice adiós a la madre. Le elogia el café a Baldomera. Y sube al coche, después de comentar algo sobre los espléndidos nubarrones de los trópicos.

Febrero de 1938. Lezama, con un traje modesto y ceñido (el mismo con el que aparece en una foto junto a su hermana Eloísa, en el Relleno del Malecón), va presuroso rumbo al Hotel Vedado. Por fin, después de los sucesivos cierres de la Universidad, ha terminado las clases de Derecho y se dedica a preparar su tesis: *La responsabilidad criminal en el delito de lesiones*. Trabaja por las mañanas en un bufete privado, pero lo poco que gana se lo gasta en librerías: *La Victoria*, del exiliado español Tomás Méndez, que aviva con sus precios los celos de la competencia: *Minerva*, la *Contemporánea* y la *Económica* de Obispo y O'Reilly. El dueño de estas dos últimas, Alberto S. Veloso, permite que Lezama le compre a plazos y su cuenta se vuelve, según su hermana Eloísa, «una centrífuga interminable».

Esa tarde Juan Ramón está melancólico: lo ronda la imagen de su sobrino, muerto meses antes en las filas franquistas. Invita a comer a Lezama (Zenobia está fuera de la ciudad), comentan los primeros síntomas de una gripe y la furia de los ciclones tropicales. La poeta y periodista Herminia del Portal ha hecho su visita ritual al Vedado el día anterior para hablarle de Paul Valéry, de Eugenio D'Ors y de otros intelectuales a los que ha conocido en París, en casa de Milena Barili. A Juan Ramón le interesa la relación de Barili con Valéry y otros escritores franceses. Pero su otra pasión son los chismes sobre sus contemporáneos. «Le contaba de Eugenio D'Ors –recuerda la cubana–, de una vez que en la librería *Le Cercle* sostuvo un debate literario con Valéry. Valéry lo fulminó. Y D'Ors, porfiado, insistía en discutir: *Parce que* ...Yo imitaba muy bien el acento castizo de

D'Ors cuando hablaba francés. A Juan Ramón le causaba mucha gracia. No hacía más que terminar y él: "dímelo otra vez"...».

Otra anécdota: en enero de 1939, el célebre lingüista Karl Vossler, invitado, también por Chacón y Calvo, para hablar sobre la poesía del Siglo de Oro en el Instituto de Altos Estudios, coincide en el Hotel Vedado con Juan Ramón. Ha decidido atender las fervientes recomendaciones de Menéndez Pidal y escapar del invierno bávaro en aquella «Niza de los americanos». En ese mismo momento, el andaluz pone en marcha su máquina de recelar, hasta que Chacón, de regreso del hospital donde ha estado ingresado por una misteriosa operación «no grave pero muy molesta», se da cuenta de que sus invitados llevan varios días sentándose en mesas contiguas sin hablarse, y hace las debidas presentaciones. Por supuesto, sale el tema de la guerra, y la mención a la Alemania nazi sonroja al filólogo. Juan Ramón le cuenta la tragedia del exilio español, y conmueve a Vossler con la historia de su biblioteca perdida. En tono más áspero, le anuncia que no podrá asistir a su conferencia, presidida por el ministro de Alemania. Para aflojar tensiones, Zenobia le enviará flores a *Frau* Vossler, con quien comparte el estupor ante los carnavales del trópico.

Días después, Juan Ramón, sumido en una profunda depresión, cede a las presiones de su esposa y se marcha definitivamente a la Florida. No son muchos los que van a despedirlos al muelle. Están los Florit, Camila Henríquez Ureña, las hermanas Lavedán, Elena Mederos, el señor Porro. Los Camacho le mandan un coche con chofer. Algunos traen regalos: para Juan Ramón un pasador de corbata, para Zenobia un ramillete de guisantes y un agua de colonia Guerlain. Lezama le escribe enseguida a Juan Ramón, que ha intentado conseguirle una beca de estudios en la Universidad de Gainesville:

> Me sería muy conveniente embarcar antes que el curso empezase con objeto de repasar y perfeccionar el idioma. Para trasladarme con esa anticipación me sería imprescindible el envío de los trescientos pesos en efectivo. Me alegraría en extremo que usted hiciese posible que la universidad me enviase ese adelanto para hacer el necesario gasto de viaje. De ese modo también conseguiría familiarizarme con el paisaje antes de que el curso empezase.
>
> ¿Gainesville es un pueblecito que está cerca de Miami? ¿está muy lejos? ¿La universidad se encuentra cerca de donde usted vive? ¿Me sería posible verlo a usted con frecuencia? Dispense esas preguntas en serie, pero usted sabe que hay en el fondo de todo eso un problema de raíces. Eso y la lección que le aprendemos al aire, me atemorizan un poco al trasladarme, y me fuerzan las preguntas. Todas esas cosas que usted me diga me darían seguridades que me son necesarias.

No sabemos si llegaron los trescientos pesos. Pero ya en Navidad Lezama está seguro de que no hará el viaje: ninguna razón podría convencerlo de abandonar a su madre, una viuda sola con dos hijas. En una carta posterior aducirá vagos «motivos familiares» para justificar el primero de sus viajes frustrados. «Ahora sólo puedo hablar –escribe en una tarjeta de Navidad a su maestro– con piedras, alambres, sombras y en el mejor de los casos, espejos».

Nota bibliográfica:

Lo que aquí se presenta como ensayo es en realidad el quinto capítulo de una biografía de Lezama Lima, actualmente en proceso. Como la lista de publicaciones consultadas para estos 17 folios podría ser casi tan larga como el texto, su autor prefiere limitarse, por el momento, a referir una docena de títulos que le han sido indispensables para entender el periodo de la vida de Lezama comprendido entre los años 1936 y 1939. Varias entrevistas, sobre todo las hechas a Mario Parajón (Madrid), Eloísa Lezama Lima y Ángel Gaztelu (ambos en Miami) me han servido también para precisar detalles aludidos en el texto. Tal vez merezca aclararse que la escena del diálogo entre Juan Ramón Jiménez y Lezama, que tuvo lugar en Trocadero 162, ha sido reconstruida con un método menos ficcional de lo que parece: el zurcido o pastiche de opiniones que ambos escritores dejaron por escrito. Las palabras y opiniones de Juan Ramón aparecen recogidas, casi en su totalidad, en la excelente antología de Ángel Crespo: *Guerra en España* (1936-1953), Barcelona, Seix Barral, 1985; las frases de Lezama, son por lo general, citas de su correspondencia y de su *Diario 1939-1949/1956-1958* (publicado por la mexicana editorial Era, en 1994). Por último, la carta de Karl Vossler a Croce con sus comentarios sobre su estancia habanera está en: *Carteggio Croce-Vossler* 1899-1949, a cura di Emanuele Cutinelli Réndina, Edizione Nazionale delle *Opere di Benedetto Croce*, Bibliopolis, Nápoles, 1991, pp. 378-381.

CAMPRUBÍ, Zenobia: *Diario* [t. 1] Cuba (1937-1939), Madrid, Alianza Editorial-Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.

DÍAZ QUIÑONES, Arcadio: *Cintio Vitier: la memoria integradora*, Puerto Rico, Editorial sin Nombre, 1987.

ESPINOSA, Carlos: *Cercanía de Lezama Lima*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986.

ANHALT, Nedda G. de: «Herminia del Portal: una lectora privilegiada» en *Dile que pienso en ella*, Ediciones La Otra Cuba, México, 2002.

GUERRA, Félix: *Para leer debajo de un sicomoro. Entrevistas con José Lezama Lima*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1998.

LÁZARO, Felipe: «Conversación con Gastón Baquero», en VV. AA.: *Entrevistas a Gastón Baquero*, Editorial Betania, Madrid, 1998, p. 18.

LEZAMA LIMA, Eloísa: *Una familia habanera*, Miami, Ediciones Universal, 1998.

LEZAMA LIMA, José: *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea.* Transcripción, selección, prólogo y notas de Iván González Cruz, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S. A., 1998.

– «Momento cubano de Juan Ramón Jiménez», en *Imagen y posibilidad*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981, pp. 66-71.

– *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, La Habana, Publicaciones de la Secretaría de Educación, Dirección de Cultura, 1938.

– *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, Madrid, Editorial Verbum, 1998.

MARIO SANTÍ, Enrico: «Entrevista con el grupo Orígenes», en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Centre de Recherches Latino-Américaines, Univeridad de Poitiers, Madrid, Editorial Fundamentos, 1984 (Volumen II).

PALAU DE NEMES, Graciela: *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1957.

PIÑERA, Virgilio: «Con diez años de retraso» [1945], en *Poesía y crítica*, Col. Cien del Mundo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, p. 284.

– *La poesía cubana en 1936* (Colección). Prólogo y apéndice de Juan Ramón Jiménez. Comentario final de José María Chacón y Calvo. La Habana, Institución Hispanocubana de Cultura, 1937.

RODRÍGUEZ FEO, José: *Mi correspondencia con Lezama Lima*, La Habana, Unión, 1989.

Revista *Verbum*, ed. facsimilar, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2001.

VITIER, Cintio: *La luz del imposible*, La Habana, Ucar y García S. A., 1957.

– (comp.): *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1981.



Plaza de la Catedral (La Habana)

Lezama Lima regresa a La Habana

Darie Novaceanu

La primera puerta que se me ha abierto para conocer a Lezama Lima ha sido la de su casa, allá, en la calle de Trocadero, 162, de la Habana Vieja. La segunda, menos franqueable, ha sido la poesía de don Luis de Góngora, que es, así lo creo, por donde Lezama Lima mismo ha entrado en el imperio de la palabra, quedándose para siempre junto a la fuente de Aganipe. Maravillado de la destreza de Ganímedes en llenar los vasos órficos justo con la cantidad hechizada requerida para apagar la sed de los dioses.

Ocurrencias, las dos, distanciadas en el tiempo, pero que luego, con sus horas veloces, el tiempo se ha hecho cargo de acercarlas, haciéndolas desembocar en un río solo.

No quiero mirarme todavía en este agua. Lo haré, tal vez, algún día, en estas mismas páginas. Por ahora, diré tan sólo que en los dos casos he ido bien acompañado. A la primera puerta, en noviembre de 1968, me ha llevado Samuel Feijoo, depositario privado de la sabiduría popular cubana y universal, incluida la mía, la rumana. A la menos franqueable he llegado solo, pero no antes de habérmela señalado Cintio Vitier, sabedor de cosas que nosotros conocemos menos, como, en este caso, es *Lo cubano en la poesía*, uno de sus fascinantes libros.

Sostiene Cintio que Lezama Lima hubiera sido «el único poeta capaz de desfruncirle el ceño a don Luis de Góngora» y, para mostrar la capacidad lezamiana de conseguir la transformación caleidoscópica de los símbolos, nos habla del arte que tenía en organizarse el discurso poético, con sutilezas de cetrería medieval. Término que, al menos a mí, me trae el recuerdo del rey Don Alfonso el Sabio y, sobre todo, me abre el manual poético de cetrería de don Luis (*Soledad segunda* - vv. 676-936), estremecedora palestra donde vuelvo a encontrarme con el *girifalte - boreal arpía; el borní, ceñido de líbico turbante; el sacre - sangriento chiprïota; el boharí* - escondiendo su *cuna en la ceniza verde del Pirineo*, o *el neblí*, el relámpago que va detrás de la pobre cuerva - *breve esfera del viento...*

Mi largo convivir, en Bucarest, con don Luis, mientras traducía al rumano e interpretaba su obra, me ayuda reconocer siempre su impronta lírica, sin temor ninguno de equivocarme. Es como un rastreo de gaucho:

cruzar un llano y detenerse para, leídas las huellas, poder decir que por ahí acaba de pasar, sin jinete, un caballo blanco a mucho trote, acosado por una jauría muy hambrienta.

No me resulta complicado, después de leer algunos versos suyos –«Ahora que estoy, golpeo, no me siento,/rompo de nuevo la armadura hendida,/empiezo falseando mi lamento,/concluyo durmiéndome en la herida». (*Ahora que estoy*)– oír y escuchar a don Luis: «Ahora, que estoy despacio,/cantar quiero en mi bandurria/lo que en más grave instrumento/cantara; mas no me escuchen...» (*Romances*, Millé, 8). Como tampoco me es difícil reconocer en: «Ahora, se esconde en el río,/los demás son visitables...» (*Ahora penetra*), el mismo puente adverbial (y gongorino) que Lezama Lima instala sobre las orillas del poema para llevarlo hacia sus propios pagos. Ello, para no detenernos en: «Oh tú de torres, oh tú en la impedida *nube alambrada*/ [la cursiva es mía] para moler insectos redorados o sueños giradores/que ya la flecha narra...» (*Discurso para despertar a las hilanderas*), donde vemos a don Luis, pronunciando desde un atril del Escorial –«Sacros, altos, dorados capiteles,/que a las nubes borráis sus arreboles...»– para pasar luego a su Córdoba natal, sentenciando: «¡Oh, excelso muro! ¡Oh, torres coronadas/de honor, de majestad, de gallardía!» (*A Córdoba* - Millé, 244).

Para complacer a los estudiosos de Lezama Lima, diré que su poesía rebosa por todos los costados lo gongorino. Para disgustarles definitivamente, sostengo que no es así, que las cosas están un poco más complicadas y que ellos van muy equivocados y superficiales en sus juicios. Admito, desde luego, que también yo puedo errar. El placer del riesgo de esta clase es uno de los oficios que más ejerzo.

En más de una ocasión, Lezama Lima ha tenido el buen cuidado de tomar distancia de don Luis, pero lo ha hecho más a menudo por el camino más corto, el de la imitación. Piadoso, tal vez, con sus lectores y generoso con los críticos y estudiosos de su obra. «Góngora –dice en algún lugar– es muy difícil de poder imitar. Además –añade con suficiente astucia– se trata de un poeta único en su género, a quien por un exceso comparativo de la crítica se ha querido asemejar a la preciosidad francesa, o a Ronsard, o al caballero Marino». Es la observación más inocua de todas que hace, las que los curiosos encontrarán, leídas y resaltadas, en un libro de mucha valía y paciencia: *Diccionario. Vida y obra de Lezama Lima*, de Iván González Cruz, ed. Generalitat Valenciana, 2000. Todas mis referencias están extraídas de estas páginas, donde, del mismo año 1966, viene esta otra mención con más pormenores: «Con frecuencia se habla de gongorinos. En realidad, han existido en nuestra expresión muy pocos gongo-

rinos, porque el verso de Góngora era muy diamantino, duro y rocoso y, méllanse los más cuando intentan acercársele...». Según mi parecer, en las dos cintas (disponemos de más) hay algo callado que pide hacerse oír: don Luis es inimitable allá donde su poesía es de «un barroco cuya corteza es muy dura, es un diamante». Pero no nos dice que también hay «corteza» menos dura, ni que, por encima, al imitador no se le exige el mismo producto de, al menos, igual pureza diamantina. Quiero decir que lo más difícil es casi imposible de imitar, mas no así lo menos difícil. O sea, hay dos niveles, dos campos, de los cuales uno es «transitable». Esto, por un lado. Por el otro, no puedo no observar que Lezama Lima habla solamente de *imitación* y no de *influencia* (lo hará en otros apuntes), proceso diferente, superior al otro e incluso creativo. Eso es: mirar un árbol, cerrar los ojos y, bajo la nostalgia del vuelo, reproducir el árbol en forma de un pájaro, sin olvidarse lo mirado, transfiriendo el batir de las ramas cual alas desplegadas en la imaginación. El secreto del éxito consta en esta doble vuelta del pensamiento poético. Arrancar desde donde el otro se ha detenido. Y el motor de arranque es la metáfora. Sin la combustión de la imaginación no se llega a parte ninguna. Así lo subraya (claro, en otro lugar) Lezama Lima mismo: «.. Añada a esto que tengo una imaginación fabulosa. Con sólo cerrar los ojos mientras froto la lámpara mágica, puedo revivir la corte de Luis XIV y situarme al lado del Rey Sol, oír misa de domingo en la catedral de Zamora, junto a Colón en víspera de su viaje a América, ver a Catalina la Grande paseando por los márgenes del Volga congelado o trasladarme al Polo Norte y asistir al parto de una esquimal que después se comerá la placenta...».

Bien sopesada esta confesión, descubrimos que el poeta tiene la costumbre de llevarnos por caminos fáciles de recorrer para dejarnos, justo cuando más falta nos hace, en encrucijadas bien señaladas pero de las que no sabemos interpretar correctamente los signos un poco borrosos y los pasamos sin mirar, indiferentes a los lugares donde llegamos.

Aceptamos que su imaginación es fabulosa. Pero ¿qué clase de imaginación es ésta donde se nos habla del Rey Sol, Zamora, Colón, Catalina la Grande, el Volga y el parto de una esquimal?

Sí, de imaginación se trata, pero de una imaginación educada. O sea que tiene como despegue la memoria, la cultura, la lectura, la instrucción. La erudición, en una palabra. No se apoya, quiero decir, solamente en el conocimiento inmediato, cosecha de los sentidos naturales y comunes para todos, sino también, y sobre todo, en lo leído. En lo visto por él y visto por otros. Es la biblioteca, por consiguiente, la que abastece la imaginación que, a su vez, es la combustión para la poesía, el motor de arranque de las

metáforas. Pormenor bien resaltado y que no tenemos el derecho de pasarlo por lo alto, sin fijarnos en la señal de cruce: «No necesito salir de mi casa para estar en el lugar que quiera, cuando yo quiera; descontando que es un poco difícil poder hacer todas estas cosas realmente».

Aparte y a pesar de la cita, yo sigo creyendo que las influencias son benéficas, que no aniquilan ni desnaturalizan la originalidad; no alteran, sino estimulan la imaginación. Y creo además que la imitación es una herramienta no imprescindible, pero a veces muy útil. Existen, no hay que perderlo de vista, diferentes grados de influencia; la superior, qué duda cabe, siendo la que excede los moldes, los hace definitivamente irreconocibles. Hasta los ecos más tenues han sido filtrados y esparcidos sobre espacios sonoros no cubiertos por la primera palabra.

No creo que exagero en mucho al sostener que Lezama Lima ha sido uno de entre los muy pocos que han logrado superar lo andado por otros, sin siquiera tomar la misma salida y sin llegar a la misma meta. Contraproducente y dañina me resulta por ello esta costumbre de los críticos, empeñados en buscar (y encontrar...) semejanzas, parecidos, antojos y barruntos allá donde impera la imaginación, el arrollador milagro de la creación que, por suerte, sigue siendo individual, soberana y autónoma. Deudora, tal vez, solamente al subconsciente, en su dimensión, todavía por indagar, la «colectiva»; en este caso, la dimensión del gremio de los poetas que se reúnen, fuera del tiempo, junto a la fuente de Aganipe. Donde, lo he dicho, Lezama Lima llega llevado de la mano por don Luis de Góngora y Argote. Del cual, lo digo ahora, ha aprendido casi todo, superando todos los cursos, desde alumno aplicado hasta discípulo insumiso. Deteniéndose muy poco en la «corteza» blanda, caliza, para enfrentarse luego con la de diamante.

El arranque, privilegio de la metáfora, tiene importancia decisiva en el desarrollo del discurso poético. Siempre fundamental para la meta a la que se quiere llegar. La *nube alambrada* que hemos subrayado muestra que Lezama Lima sabía partir y llegar de/y a lugares por nadie pensados. Sus objetos son sorpresas, los temas son insólitos y el lenguaje se pliega, erudito, a una sensibilidad que no parece tener más bordes que los del infinito.

Hubo sí, por decirlo con otras palabras, uno o más encuentros entre los dos poetas. Viajes que el isleño aprovechó para verse también con Quevedo, en Torre Abad y Valladolid, con Lope, en el madrileño barrio de Cantarranas, con Cervantes, en un lugar manchego sin nombrar, con Santa Teresa, en Ávila, justo cuando echaba al río a un idolillo que le había hecho placer. Viajes cuando, tal vez, subió y bajó los Pirineos para una plática incómoda con Mallarmé u otras más con Baudelaire, que tanto admiraba.

Con Rimbaud que le caía muy bien sin más, o con Valéry que le decía cosas dignas de ser olvidadas.

Es este el destino de los grandes poetas, hacedores del espíritu, el de viajar siempre sin destino preciso para confundir a los más avezados e inocentes investigadores, póstumos escuderos críticos. En aquel noviembre de 1968, cuando lo conocí en su casa, Lezama Lima no me había dejado la impresión de salir, sino de llegar de uno de sus innúmeros viajes, que él realizaba sin moverse. Que no por nada es en Cuba donde hay una estación de ferrocarril, reloj y campana incluidos, por donde jamás ha pasado tren alguno. Por la muy sencilla razón de que no existen, nunca se han instalado vías férreas. Y qué mejor viaje el de ir y venir de una estación así que nunca conoció otro tren que el de la imaginación.

Pasajero incansable, los viajes de Lezama Lima, tal como lo confiesa, nunca han tenido un destino preciso. Pero siempre, de regreso, al apearse en la calle de Trocadero, 162, ha traído muestras fehacientes de sus andanzas. Objetos raros que yo he podido admirar en su casa, libros que, al no disponer de estantería, estaban colocados encima del escritorio, sobre butacas y en el suelo, quitando algo de los 26 metros de largo que tenía la casa y que él recorría, cuatro o cinco veces, cuando sentía que le hacía falta un poco de ejercicio y para no aburrirse.

De entre estos «objetos», Lezama Lima ha sacado uno (¿o dos?) y me los ha regalado, poniendo su firma en la primera página, tal como los alfareros griegos ponían sus huellas dactilares sobre las asas, en la arcilla blanda de las ánforas, para saberse que eran obras de ellos.

* * *

Ni falta hace decir que luego, en Bucarest, mientras empezaba mi largo, penoso y placentero convivir con Góngora, una primera lectura de la poesía de Lezama Lima me situaba frente a un mar que me atraía con sus chisporroteos de luz en las olas, pero un poco lejos de las orillas, por atisbos de peligrosa profundidad. Vagamente, oía a don Luis: «Pisad dichoso esa esmeralda bruta,/en mármol engastada siempre undoso». (*Soledad segunda,* vv. 367-368), mas entendía que en su discípulo el universo era bien diferente: «Ah, mi amiga, si en el puro mármol de los adioses/hubieras dejado la estatua que nos podía acompañar...» (*Ah, que tu escapes*). Los líricos renacentistas admiraban las bellezas durmientes en *el mármol sin esculpir*. En el barroco, don Luis admiraba el hechizo de las olas en el *mármol undoso del mar*. En la edad moderna, Lezama Lima encuentra las estatuas en *el mármol de los adioses...* Desde el recuerdo, el verso de un poeta

rumano contemporáneo me advertía: «María, aquellas noches quedarán en la memoria de las estatuas». (Geo Bogza : *Poema invectiva*). Complicada, muy complicada la algarabía del gremio de los poetas, junto a las fuentes de Aganipe, donde Lezama Lima llega de las manos de don Luis y logra confundir a Ganímedes, enturbiando todas las aguas.

Véanse si no, sus sonetos, especialmente los del *Invisible rumor*, para descubrir cómo trastorna y resucita el arte poético del Siglo de Oro. Véanse, en el orden del tiempo, poemas como *Noche insular: jardines invisibles* - *Doble desliz...* - *Doble noche* - *Rapsodia para el mulo* - *Los dioses*, etc. etc., para ver lo fácil que le era a Lezama poner las cosas muy difíciles y la voluptuosidad con la que lo hacía. Resuena sí, en el primer poema mencionado –«El halcón que el agua no acorrala...»– algo de la cetrería poética gongorina. También, en la misma obra –«Entrad desnudos en vuestros lechos marmóreos...»– reconocemos otra vez a don Luis: «Dormid, copia gentil de amantes nobles,/en los dichosos nudos/que a los lazos de amor... (*Que de envidiosos montes levantados* - Millé, 388). Pero, sin esfuerzo, entendemos ya que no se trata de imitación, sino, como máximo, de una influencia invisible, superior a todas: las palabras son de Góngora, pero es Lezama el que les da sonido. Es su voz. Doblaje de sinonimia poética...

El «dial» lezamiano, para decirlo así, para captar las ondas poéticas más inesperadas es impresionante y el gozo estético de la sintonía no tiene límite, es infinito, como es el cosmos poético mismo.

Ninguna demostración más sugestiva, tal vez, como el poema *La escalera y la hormiga*. Poema ignorado por la mayoría de sus estudiosos, al desconsiderar su sencillez –«En la medianoche/la hormiga desciende por la escalera del hotel./Intenta seguir (...)–», sencillez que ilustra el mejor y más sutil barroco (¿o barroquismo?) lezamiano, tan cuidadoso con la frágil «inspectora» de los peldaños: «El zapato que la pueda mancillar/pasa muy cerca, pero la deja/un pedazo de hoja de tabaco,/un pétalo aburrido,/la sal que le calienta los ojos dominantes./Señorea la escalera/y paseado cada peldaño/con la elegancia de una dama inglesa/que lleva la basura hasta la esquina,/a un latón verde/con la corona inglesa/raspada por los dos leopardos».

Olvidando lo de la imitación que es lo más fácil de detectar, pocos, quizás nadie, osaría hablar en este caso de influencia gongorina. Y con total razón. Un tema ostentosamente común, un universo sin altibajos ni terremotos líricos, con objetos pertenecientes a una realidad sencilla y cotidiana, encadenados al lado de toda sorpresa metafórica. Escasos hasta los epítetos. Recordar e invocar letrillas (*Ande yo caliente...*) significaría caer en lo ridículo.

Aún así, con todas las cosas adversas, queda el aire, o sea el poema visto como una sola inmensa metáfora, en toda su integridad. Y en este caso se insinúa la pregunta menos esperada: ¿hubiera podido escribir don Luis este poema? Arriesgo que sí. A mucha honra para Lezama Lima. Reconociendo al mismo tiempo el certero juicio de Fina García Marruz, con las palabras del poeta mismo: «... decía que Góngora las cosas claras las volvía oscuras y que yo las cosas oscuras las volvía claras».

Sobre lo claro y lo oscuro Lezama Lima hablará más de las veces: «Son ya conceptos trasnochados. Todos aceptamos que existen día y noche, el agua y la tierra. Hay que aceptar también que existe una poesía clara y otra oscura, que es anterior a mí, anterior a Góngora, anterior al barroco (...). Lo que cuenta es el reverso enigmático de lo lejano y lo cercano a lo que Pascal hizo referencia». Dulce engaño: Pascal no habla de lo lejano y lo cercano, sino de la periferia que está en todas partes y el centro que no está en lugar ninguno... Lo que me allana el camino para dudar, en ciertas ocasiones, de la sinceridad erudita del poeta. Tomar siempre a pie de la letra lo que nos está diciendo es quedarnos más de las veces bajo la luna de Valencia.

«Existe –descubro en sus fugaces notas– una raza malhumorada de poetas a los que las influencias se le han convertido en cosa exterior, casual y obligatoria. Sus impresiones o sus lecturas se le truecan en influencias».

Es bueno dudar de opiniones así, sobre todo cuando el poeta habla de sí mismo: «Yo creo que se va haciendo costumbre en presencia de mi obra, repetir los nombres de Góngora y Proust. (...) Ninguno de los dos puede ser considerado como antecedente de mi obra». Defensa inútil y batalla perdida, porque en otro lugar encontramos: «... A veces una palabra, una sentencia apenas entreoída nos ilumina y logra configurar formas de expresión. Casi siempre lo que apenas conocemos es lo que logra influenciarnos». Lo dice no antes de reconocer la posibilidad de las influencias, tornadas muchas veces como inevitables: «El problema de las influencias es casi inapresable porque el hombre es un instante sensorial infinitamente polarizado».

Reales o imaginadas, eficientes o estériles, las influencias se convierten en una obsesión duradera. Tanto que algunas veces no logra superar el cabreo: «Acabo de recibir lo de Lam, en *Time*. Todo esto me parecen tonterías. ¿Creen esos periodisqueros que porque un hombre reciba influencia, no puede expresar su alma? Todo eso son los viejos pataleos del complejo de subordinación a Europa. Nadie come arena, sin embargo, comemos almejas que se alimentan de arena...».

Existe, por supuesto, otro camino para hablar sobre lo gongorino y Lezama Lima: vaciar el término de toda connotación onomástica y pasarlo

al diccionario de sinónimos, con la acepción de *difícil, dificultoso peliagudo, enigmático, etc., etc.* Sé muy bien que esta es una operación, mentalmente, incómoda. Pero que honraría por igual al maestro y al alumno: no todo lo difícil es oscuro y nunca, sin sombra, se pueden medir los grados de la luz. Así, con palabras tomadas de prestado, lo dice el alumno: «Píndaro dijo –y yo se lo he repetido muchas veces a usted: "No busques lo imposible, sino agota lo posible". Siempre he estado alegremente convencido de que la felicidad es poner énfasis en lo que se tiene y olvidarse de lo que no se tiene».

Sigo creyendo que allá, en su casa de la calle de Trocadero 162, de la Habana Vieja, Lezama Lima trata todavía de agotar lo posible, siempre inagotable.

* * *

Apunto todo esto al acabar la lectura de otro libro suyo, libro que, ahora que existe, descubro que faltaba y que era imprescindible: *José Lezama Lima. Poesía y prosa. Antología.* Selección, prólogo y notas de Iván González Cruz, Editorial Verbum, 2002. Imprescindible libro para que los que no han perdido el hábito de leer conozcan a la vez y en menos tiempo a Lezama Lima como poeta y prosista. Término, éste último, bien acertado para distinguir entre el gran novelista que ha sido y su quehacer periodístico, cercano a veces a la ensayística. Selección procustiana –cincuenta poemas y cincuenta prosas– «sumadas para dar una visión existencial e íntegra de quien es uno de los escritores más eminentes de la literatura hispanoamericana» (cito del prólogo), a sabiendas de que la deseada visión va dentro de unos límites aceptados de antemano.

Hay dos clases de antologías buenas: las introductorias en la obra de uno o más autores y las definitorias de lo mismo. Las demás son las malas y no es nada raro que son las que abundan. Lo digo por experiencia y práctica propias. Y no arriesgo nada en decir que la que acabo de leer tiene la calidad de las dos: ahí está, en cuerpo y alma, Lezama Lima, tal como lo conocí y lo entiendo.

La iniciación intelectual de Fernando Ortiz

María del Rosario Díaz

En 1999 se cumplieron treinta años de la muerte de Fernando Ortiz (1881-1969), científico cubano cuya labor investigativa de más de medio siglo le permitiera a Juan Marinello describirlo justamente con estas palabras: «(...) La integración de la nación cubana y su larga dependencia colonial situarán en los investigadores más leales el deber de traer a la luz, como testimonios concluyentes, aspectos esenciales de nuestra naturaleza y de nuestra humanidad. Todo científico digno de tal nombre ha tenido que ser un descubridor de Cuba, en la línea de Humboldt. Y si Fernando Ortiz se entró por la arqueología indocubana, por nuestra habla mechada de huellas africanas, si revaloró a Las Casas, a Humboldt y a Saco, sin penetró en el ser y la razón de nuestra población negra, si marcó las bases de un régimen penal cubano, si advirtió costados esenciales de nuestro proceso económico, si ahondó en las raíces del folklore, el teatro y la música isleños, si apresó lo cubano en la perspectiva universal y en el detalle denunciador, si cumplió toda esa tarea ciclópea, tenemos derecho a creer que los que se muevan mañana en el ámbito de su papelería, le otorgarán la alta y difícil calificación: Don Fernando Ortiz, otro descubridor de Cuba»[1].

Una parte del archivo personal del sabio se atesora en la Biblioteca Nacional José Martí, y la otra en el Instituto de Literatura y Lingüística Dr. José A. Portuondo en La Habana, Cuba. Es un verdadero complejo de documentos depositarios de cinco décadas de intenso laboreo intelectual, y constituye el reflejo de sus investigaciones plasmadas en obras y artículos que fueron publicados, en proyectos de libros inéditos que se conservan en diferentes fases de elaboración y en otros muchos testimonios fundamentales para el estudio de las ciencias sociales en Cuba y en otros ámbitos.

Fernando Ortiz Fernández nació en la habanera calle de San Rafael el 16 de julio de 1881, dentro del matrimonio formado por Rosendo Ortiz, próspero ferretero español oriundo de la región de Santander, y Josefa Fernández de Garay, cubana, hija a su vez de padres españoles.

[1] *Marinello, Juan, «Don Fernando Ortiz, notas sobre nuestro tercer descubridor»,* Bohemia *(La Habana) 61:16 (abr. 18, 1969) 52-57.*

El 8 de septiembre de 1882 zarpó del puerto de La Habana el vapor *San Agustín*, en que viajaban doña Josefa Fernández de Garay y su pequeño hijo de catorce meses de nacido con destino final a la isla de Menorca. Iba doña Josefa a reiniciar su vida junto a una prima materna[2] y al esposo de ésta, Lorenzo Cabrisas, próspero comerciante y hombre de inquietudes intelectuales, además de educar allí a su hijito.

En Ciudadela de Menorca el hijo de doña Josefa, Fernando Ortiz, aprendería a hablar en español y en lemosín –dialecto de la isla derivado del catalán con claras influencias de otras de la zona mediterránea, que imprimió en su habla un acento inconfundible durante toda su vida– y a querer a su lejana Cuba como quiso a la isla balear, todo ello dentro de la atmósfera tan propicia al desarrollo cultural en que se desenvolvía su pariente Lorenzo Cabrisas, convertido ya por entonces en el primer alcalde no aristócrata de la ciudad, en la «casa habanera» familiar de exótica arquitectura colonial cubana, enclavada en la Plaza del Born donde en la actualidad se levanta el edificio de Correos, tuvo posibilidades de conocer el niño Ortiz a los amigos de su tío: Joan Benejam, figura importante de la pedagogía y la cultura menorquinas, el escritor Andrés Ruiz y Pablo, además del archiduque Luis Salvador de Austria. Tanto Benejam como Cabrisas, que compartían proyectos educativos y culturales comunes, fueron colaboradores en el acopio de datos sobre costumbres e historia isleñas del archiduque, quien por entonces había renunciado a sus derechos al trono imperial y se había retirado a vivir a Mallorca, donde escribió un libro sobre las islas titulado *Die Balearen* (1891)[3]. Dentro del archivo personal de Fernando Ortiz, aparece lo que considero sea uno de los primeros testimonios de su obra: una libreta escolar, que contiene un glosario de apodos escrito en lemosín titulado *Culecció d'els mal noms de Ciutadella*, con dibujos debidos a su mano y firmado por él, aunque lamentablemente no lo fechó (Carpeta núm. 8 - Apodos II).

Aunque aún existen pocos datos colectados sobre la vida que llevó el niño en Ciutadella, sí se puede resumir que Fernando Ortiz se educó con su familia materna, enriquecida con las actividades mercantiles y el establecimiento de la industria del calzado en la isla; asimismo culta y con pensamiento abierto a las nuevas ideas científicas que se abrían paso en la península y poco a poco en la atmósfera menorquina, cerrada y oscurantista.

[2] *Dato ofrecido por María Fernanda Ortiz Herrera. Doña Rosario González, esposa de Cabrisas, era prima de la abuela materna de Ortiz.*

[3] *Habsburgo, Luis Salvador de, archiduque de Austria,* Die Balearen (1891). *Dato ofrecido por el Dr. Jaume Bover, director en 1994 de la Biblioteca Española del Instituto Cervantes en Tánger, Marruecos.*

Joan Benejam, su maestro en la escuela primaria, fue un destacado pedagogo creador de novedosos métodos educativos, de los cuales el alumno fue un evidente resultado.

Con sólo catorce años publica Ortiz en 1895 su primer libro, fruto de observaciones en torno a la literatura costumbrista y al folklore menorquín, *Principi i Prostes*. En aquella época, también había publicado Andrés Ruiz y Pablo un texto sobre el tema: *Per fer gana: caldereta d'articles...*[4], de tal forma que si Ruiz y Pablo, de quien Ortiz hablaría con admiración, preparó en el banquete de costumbres insulares el plato principal, el novel escritor puso los entrantes (*principi*) y los postres.

En el verano de 1895 arribó Fernando a La Habana recién graduado de segunda enseñanza y se matriculó en la carrera de derecho por la modalidad libre en la universidad. Ha llegado a su país en plena guerra de independencia contra el colonialismo español, y el adolescente, que sólo conocía su tierra natal por los relatos de su madre, asiste como espectador al desarrollo de los terribles episodios de la contienda que lo marcaron profundamente e influyeron en su trayectoria vital posterior. Cuando la guerra finaliza, en 1898, regresa a España a concluir sus estudios universitarios, primero en Barcelona, después en Madrid, el «cubano liberal» Fernando Ortiz, quien pudo dejar su huella como periodista bisoño en la isla con su participación en la fundación del periódico estudiantil *El Eco de la Cátedra*.

Así, Ortiz tropezó en el Museo de Ultramar en Madrid a inicios de siglo y por primera vez, con los atributos de una «terrible» y misteriosa secta negra cubana: los ñáñigos o abakuás originarios del Calabar (territorio situado entre las actuales Nigeria y Camerún), que había horrorizado a la «buena sociedad» de la centuria anterior. Leyó además diferentes obras publicadas sobre los ñáñigos, pues sus compañeros de estudios le habían solicitado impartir una conferencia a propósito del tema. Los libros fueron, entre otros, *Los criminales en Cuba*, de Trujillo Monagas, donde el autor, un antiguo inspector de la policía en la Isla relataba también toda la campaña contra la sociedad secreta abakuá librada por el Gobernador Civil de La Habana –nacido, dicho sea de paso, en el poblado de Regla y que había sido acusado de iniciarse como ñáñigo para conocer sus secretos– entre los años setenta y ochenta de ese siglo; el folleto con una famosa conferencia pronunciada por esas fechas por el médico y criminalista Rafael Salillas, quien se interesó en el tema ñáñigo después de haber presenciado una cere-

[4] *Salord i Comella, Carlos, «Ortiz, un gran ciutadellenc desconocido»,* Menorca, *sábado 18 de abril de 1998, p. 5, «Angel Ruiz y Fernando Ortiz»,* La Veu, *8 de mayo de 1998, p. 26.*

monia de esta sociedad en una visita efectuada a la Fortaleza de Achió en Ceuta, lugar de destierro de muchos cubanos durante la etapa colonial; y finalmente, el libro de Constancio Bernaldo de Quirós y José María Llanes *La mala vida en Madrid*, redactado a la medida de otro famoso de la época, *La mala vida en Roma*. Su condición de cubano, unida al hecho de sentirse aficionado a los temas criminológicos, hizo que el joven se adentrara seriamente en la investigación «de lo que era, en realidad, un interesantísimo fenómeno etno-sociológico del trasplante de una sociedad secreta africana a América, pero forzado por sus tempranas inclinaciones a las ciencias penales, acrecentadas por sus estudios universitarios, sólo quiso analizarlo desde el aspecto disciplinario de la criminología»[5].

Su interés fue en realidad, como he dicho, más allá de los propósitos de una conferencia que impartió, al parecer, con muchos elementos pintorescos y más bien dramáticos. (...) «en realidad –nos dice Ortiz de ella– yo nada sabía de los ñáñigos, y desde entonces me propuse estudiarlos y escribir un libro que titularía *La mala vida en La Habana*, incluyendo el ñañiguismo como uno de los capítulos más llamativos»[6].

Concluidos sus estudios con una tesis de grado que hizo época *(Bases para un estudio sobre la llamada reparación civil)*, inspirada en las teorías positivistas de Ferri y Garófalo, volvió a Cuba «con lo ñáñigo en la cabeza».

De regreso a La Habana en 1902, mientras volvía a examinarse en la universidad en las asignaturas de derecho, con el objeto de recibir el título de doctor que no había obtenido en España por motivos económicos, comprendió que sus propósitos indagatorios resultaban desbordados por la real situación social encontrada allí. No era simple la tarea que debía emprender: «La Habana –como diría casi cuarenta años después– tenía problemas peculiares en su mala vida derivados de su singular historia y de la conglomeración cultural de blancos, negros, amarillos, en su subsuelo»[7]. Por ello se asoció a dos jóvenes amigos que colaborarían con él en el proyecto investigativo: Miguel de Carrión, quien años después sería conocido fundamentalmente como autor de las novelas *Las Honradas* y *Las Impuras*, estudiaría la esfera de la prostitución y el periodista Mario Muñoz Bustamante, el fenómeno de la mendicidad.

Dentro del archivo personal de don Fernando se conservan las carpetas que él mismo tituló con el epígrafe *Mala Vida*; en ellas se encuentran

[5] *Barreal, Isaac, prólogo a la edición de* Los Negros Brujos, *La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1995, p. XIII.*

[6] *Ortiz, Fernando, «Brujos o santeros»,* Estudios Afrocubanos *(La Habana), vol. 3, nº 3-4, 1939.*

[7] Ibídem.

atesorados varios bloques de información sobre el tema, pero es uno de ellos, el denominado «Datos para la criminología cubana» el que resume este proyecto investigativo lamentablemente trunco por diversas razones. Allí aparecen notas acopiadas sobre los ñáñigos en las secciones sobre el presidio de La Habana, y sobre los negros criminales, con bibliografía incluida. Las fuentes documentales cubanas consultadas por el joven criminalista fueron numerosas, entre ellas el *Diccionario provincial de voces cubanas*, de Esteban Pichardo, *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde; la sección de *El Curioso Americano* «La Criminalidad en Cuba» (1899), atribuida a Manuel Pérez Beato, según comenta el propio Ortiz; y también del escritor costumbrista Luis Victoriano Betancourt sus artículos «Los Ñáñigos», «El Día de Reyes» y «Un velorio en Jesús María».

Apenas iniciadas las primeras indagaciones, comprendió Ortiz que todo lo referente al problema negro en Cuba era impreciso y complicado: «(...) el libro de *La mala vida en La Habana*, con su muy atractivo título y su contenido curiosísimo, está todavía por escribir. Apenas inicié el estudio de los ñáñigos comprendí que había que separarlos de los brujos, como entonces comúnmente se decía...

Confusos andaban unos y otros, y aún andan revueltos ambos términos, aunque son expresivos de muy diferentes cosas. Y por eso seguí recogiendo datos para mi estudio de los ñáñigos (ya van cuarenta años de faena) y me dediqué a concretar mis primeros hallazgos sobre los brujos»[8].

Uno de los participantes del frustrado proyecto de investigación, el después novelista Miguel de Carrión, publicó en la revista *Azul y Rojo* lo que considero sea la primera valoración sobre el joven científico y sobre su obra futura: «(...) el doctor Ortiz dará a la prensa el valioso estudio sobre el ñañiguismo en Cuba, en que ahora se ocupa sin descanso. Ningún trabajo más arduo que el de coleccionar los datos necesarios para este libro, durante el cual le hemos seguido paso a paso. El investigador tropezaba día a día con la eterna dificultad que hace en nuestro país infructuoso el esfuerzo de los hombres de ciencia: nada existía hecho con anterioridad, era preciso crearlo todo, ordenando los pocos datos incompletos y aislados que llegaban a su noticia (...). Los materiales, no obstante, se reunieron, las notas, los datos estadísticos, las fotografías, los documentos de toda especie amontonándose uno después de otro, formando el esqueleto indispensable de una obra de ese empeño, y el día quince de este mes, cuando el infatigable perseguidor de la verdad se embarque con rumbo a Europa (...) dará a la moderna ciencia antropológica un libro nuevo, sin precedentes, que será leído y comentado, de fijo, por las autoridades más prominentes del mundo (...).

[8] *Ob. Cit., p. 85.*

Permítame (...) que le augure, para no remoto porvenir, un éxito completo a sus incansables afanes. A larga vista, el mundo es solamente de los que tienen lo que el doctor Fernando Ortiz Fernández posee con creces»[9].

En el año de su regreso, 1902, había comenzado a publicar trabajos en distintas revistas; sin embargo, su primer artículo cubano conocido hasta ahora, escrito para la revista habanera *Cuba Libre*, fue el titulado «Vulgarizaciones criminológicas», con fecha 21 de septiembre[10]. En diciembre, el día 5 según consta en su papelería personal (Carpeta nº 92-*Chinos*), inició el acopio de información escrita y supongo que oral, extraída también de sus expediciones a los barrios bajos de la ciudad, para escribir además un trabajo sobre «la mala vida de los chinos en Cuba» que no pasó de ser otro proyecto[11]. Igualmente, dentro de la poca correspondencia que se conserva en su archivo, aparecen las cartas dirigidas a él por su amigo, consejero y futuro suegro, el publicista y promotor cultural Raimundo Cabrera, dándole cuenta de las gestiones oficiales realizadas con el ex coronel mambí Aurelio Hevia, entonces Secretario de Estado, para obtener un destino en la carrera consular que finalmente obtiene (Carpeta nº 86 - *Correspondencia*), marchando a La Coruña, Génova, Marsella y París, donde será secretario de legación. En Génova beberá directamente de las fuentes del positivismo, estudiará criminología y será amigo de Enrico Ferri y de Cesare Lombroso, quien leerá las cuartillas del libro que había iniciado Ortiz en Cuba. *Los Negros Brujos* será publicado en 1906 en Madrid con una carta –prólogo de Lombroso. Fernando Ortiz entrará por la puerta grande de la ciencia antropológica con esta obra, aunque todavía faltarían innumerables horas de estudio e investigación de las particularidades etno-histórico –culturales de su tierra, para que sus concepciones iniciales fueran evolucionando y escribiera obras del calibre de *Los Negros Esclavos, Glosario de Afronegrismos, Proyecto de Código Criminal Cubano* o *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*.

[9] *Carrión, Miguel de, «El doctor Ortiz Fernández»,* Azul y Rojo *(La Habana) 2:54 (jun. 1903), 2-3, cfr. Díaz, María del Rosario, «Fernando Ortiz, periodista»* Albur *(La Habana) 4:12 (may. 1992), 20-23.*

[10] *Ortiz, Fernando, «Vulgarizaciones criminológicas»,* Cuba Libre, *(La Habana) 4:31 (sept. 2, 1902), 7. Agradezco este dato al doctor Isaac Barreal, etnólogo y estudioso de la obra de Fernando Ortiz, ya fallecido, quien generosamente lo facilitó para que viera la luz en mi trabajo arriba citado, aún antes de que apareciera en su excelente prólogo a la última edición de* Los Negros Brujos *(1995).*

[11] *Díaz, María del Rosario, «Fernando Ortiz y los chinos en Cuba», intervención en la mesa redonda ofrecida durante la conmemoración del 150 aniversario de la presencia china en Cuba, Fundación Fernando Ortiz, septiembre de 1997.*

Francisco y Juan Francisco

César Leante

I

Nada tiene de casual que dos obras antiesclavistas cubanas como la novela *Francisco* de Anselmo Suárez y Romero y la *Autobiografía* de Juan Francisco Manzano hayan sido escritas prácticamente a un mismo tiempo y terminadas para la misma fecha (1839). Como se sabe, Domingo del Monte las encargó a sus respectivos autores para incluirlas en un álbum literario con el que obsequiaría al Comisionado inglés en La Habana, Richard Madden, «para que éste se forme una idea exacta del estado de opinión acerca de la trata y de los siervos entre los jóvenes que piensan en el país»[1].

Como se sabe también, Madden tradujo y publicó en Inglaterra, al año siguiente, la *Autobiografía* y varios poemas de Manzano[2], no así la novela de Anselmo Suárez, que debió esperar 41 años para ser editada, y ello fuera de Cuba, en Nueva York, y cuando hacía ya dos años que su autor había fallecido. Mas lo que sí resulta una singular coincidencia es que ambos libros tienen por protagonistas a dos personajes que ofrecen rasgos muy similares, sobre todo psicológica y anímicamente, no obstante ser el uno –Francisco– producto de la ficción y el otro –Juan Francisco Manzano– un ente real, de carne y sangre; si bien es posible que la clave de esta «coincidencia» sea, como lo es de la anterior «casualidad», la figura de Domingo del Monte. A riesgo de pisar un terreno netamente hipotético, intentaremos probarlo. «El más real y útil de los cubanos de su tiempo», como llamó Martí a Del Monte, era por naturaleza una personalidad aglutinadora y un nato mentor cultural. Su don de gentes lo llevaba –y estamos, repito, moviéndonos en un plano especulativo–a conocer muy precisamente al grupo de escritores que lo rodeaba y sobre los cuales ejercía un magisterio indiscutido, en especial, y como es lógico, entre los más jóvenes. Manzano tiene acceso a Del Monte hacia 1834, cuando lee en la célebre tertulia

[1] *José Zacarías González del Valle,* La vida literaria en Cuba, *La Habana, 1938.*
[2] *Citado por José Ferrer de Couto en* Los negros, tales como son, como se supone que son y como deben ser, *Nueva York, 1864.*

de este último su soneto «Mis treinta años», y Anselmo Suárez es introducido en su círculo por Zacarías González del Valle en 1837. Manzano tiene por entonces unos 37 años y Suárez y Romero es un jovencito de 17. A instancias de Del Monte se promueve una suscripción entre los concurrentes a su cenáculo para conseguir la libertad de Manzano. Lógicamente el agradecimiento del siervo de la marquesa de Prado Ameno es total, y lo va a probar en el fatídico proceso de la Escalera[3]. Además, Manzano es el «negro bueno», humilde, pacífico, que ha soportado su dura esclavitud con muy pocos y tibios asomos de protesta. Por su lado, Anselmo Suárez desciende de una familia de hacendados, pero ya arruinada, y es un adolescente de características emocionales muy parecidas a las del poeta negro. Quizás, en esencia, únicamente los diferencia el color de su piel y la distinta posición social que ocupan. Pero espiritualmente hay una gran identidad entre ellos.

La «pesadilla de la esclavitud», como con tanto tino definiera Cirilo Villaverde las consecuencias del régimen esclavista en Cuba, pesa sobre la totalidad de su sociedad. No hay aspecto de la vida en que no incida, donde no esté presente. Frente a este dilema, la burguesía criolla se escinde en dos vertientes: una, mayoritaria, compuesta por la aristocracia del azúcar, que quiere mantener a toda costa la trata de negros y la esclavitud. La otra, en minoría, es partidaria, en primer lugar, del cese del tráfico negrero, y a largo plazo, con cautela, de la abolición del esclavismo. A esta segunda facción –no hay que decirlo– pertenecen Del Monte y las personas que lo entornan. Su pensamiento está regido por factores económicos y políticos, pero tal vez principalmente éticos. Son, pese a cualquier limitante, el sector más avanzado, más progresista de la sociedad blanca cubana. En el campo económico comprenden que a la larga, y debido a la introducción de una maquinaria cada día más moderna en la industria azucarera, el reemplazo de la mano de obra esclava por el trabajador asalariado será más provechoso y de menor peligro. Sin titubeos pueden hacer suya esta formulación del Primer Ministro inglés, Lord Palmerston: «Puede afirmarse, sin temor a ser contradicho, que el trabajo libre cuesta menos que el esclavo, y es innegable que jornaleros pagados son para las clases ricas vecinos menos peligrosos que esclavos maltratados y vengativos»[4]. En lo político tienen conciencia de que el mayor obstáculo que se opone a la independencia de Cuba –en un momento en que todas las naciones continentales de

[3] *Mario Cabrera Saqui, «Vida, pasión y gloria de Anselmo Suárez y Romero» (Prólogo a* Francisco, *La Habana, 1947. Hay edición de 1974) y José Antonio Portuondo,* Bosquejo histórico de las letras cubanas, *La Habana, 1960.*

[4] *Carta a Domingo del Monte, marzo 15 de 1839,* Centón Epistolario, *tomo IV, La Habana, 1930.*

América ya la han alcanzado– es la esclavitud. Cualquier intento de separación de la metrópoli española acarrearía indefectiblemente la emancipación de la servidumbre, ya que sin la masa negra del país es imposible enfrentarse al poder de España. Una gradual liberación de los esclavos –previo el cese de la trata para contener la explosión demográfica negra en la Isla, acompañado de medidas propiciatorias para la inmigración blanca– permitiría en cambio ir demandando una autonomía cada vez mayor para Cuba y a la postre, quién sabe, su emancipación de la Península; pues sin el peligro de una rebelión de esclavos semejante a la de Haití –pánico bajo el que han vivido los hacendados criollos desde finales del siglo XVIII– la estabilidad del país quizás lo haría posible. Por último, son humanistas y les duelen las vejaciones, abusos y crueldades que se cometen contra la raza negra. La estancia de Richard Madden en La Habana y el interés de Inglaterra por detener el comercio de africanos hacia América se presenta como coyuntura favorable para sus propósitos. De ahí que Del Monte le proporcione cuantos informes acerca de la esclavitud en Cuba le solicita; de ahí la confección del álbum literario que pone en sus manos al dejar Madden el país. Es preciso que Gran Bretaña y las naciones cultas de Europa conozcan el sentir de los cubanos avanzados respecto a la servidumbre, y la literatura, por el efecto que puede causar en un amplio público ilustrado, es de los vehículos más idóneos. De otra parte, la elección que hace Del Monte de los dos escritores cuyos trabajos han de ser lo medular del álbum, no puede ser más acertada. Primero, porque uno es blanco y el otro negro, con lo cual el testimonio de las dos razas está dado; segundo, ninguno de ellos –ni siquiera el negro– irá más allá de lo que es criterio del grupo, ninguno se excederá. Negro Manzano y blanco Anselmo Suárez, sus manifestaciones serán muy parecidas.

La primera «coincidencia», esto es, la producción de dos libros ideológicamente muy semejantes, se despeja. La sombra de don Domingo del Monte hace luz sobre ellos.

Hay un segundo acercamiento entre los dos libros, menos fundamental, pero que tampoco deja de llamar la atención. Ya hemos dicho que del Francisco novelesco al autobiografiado Juan Francisco, anímicamente el trecho que media entre ellos no es muy largo, y esto se debe a la estrecha identidad caracterológica entre Suárez y Manzano. Además, hay detalles en las vidas de los dos personajes –considerando literariamente al segundo como tal– que muestran una curiosa paridad. Por ejemplo, Francisco es sacado del barracón a los diez años de edad y trasladado a la residencia de la señora Mendizábal para incorporarlo a su servicio doméstico; como sirviente –calesero– recibe un trato más humano que los esclavos del ingenio azucarero: viste decorosamente, come de las sobras de la mesa de su ama, no

se le aplica castigo físico alguno y hasta se le tolera que aprenda a leer y a escribir. Aún más afortunado que Francisco, Juan Francisco vive una corta pero feliz infancia al lado de la marquesa de Jústiz –caso excepcional de propietaria de esclavos–, que más que ama fue una especie de segunda madre para el futuro poeta. Su cariño hacia el niño llegaba al punto de no permitir que ni siquiera su propio padre le pusiera la mano encima. Pero –y en esto más desgraciado que Francisco– a los 11 años termina su infancia y su dicha cuando muere su protectora y él es vendido a la marquesa de Prado Ameno. No obstante su bucólico nombre, esta mujer es un ejemplar típico de la fauna esclavófila y equivalió en la existencia de Manzano al Ricardo Mendizábal de la novela *Francisco*. También ella ordenó azotarlo, meterlo en el cepo, hacerle padecer todo el rigor que ejercía sobre los esclavos agrícolas en sus plantaciones azucareras. Y como Francisco, Juan Francisco soporta calladamente la teoría de castigos, vejaciones y crueldades que se cometen contra él. No le conocemos otras rebeldías que aquel ciego furor que le asalta cuando ve a su madre azotada por el mayoral, abuso que lo transforma, como él mismo lo relata, «de un manso cordero en un león», y el intento de fuga de la finca de Madruga donde se encuentra castigado, episodio con que finaliza la primera parte –y única que ha llegado hasta nosotros– de su *Autobiografía*.

Pero lo que resalta de esta analogía, lo que es verdaderamente significativo en ella, muchísimo más importante que cualquier aproximación anecdótica entre sus vidas, es la condición humana que evidencian tanto el personaje ficticio como el real. Ante todo, ninguno de los dos es una bestia, un bruto, una máquina de trabajo –que era la imagen que los esclavistas pretendían dar del negro– sino hombres en la total acepción de esta palabra. Manzano es un bofetón en el rostro del esclavizador que le niega al negro sensibilidad e inteligencia; Francisco lo marca igualmente al rojo vivo. Aún los reproches que se le han dirigido al personaje de Suárez, tildando su psicología, su lenguaje y su comportamiento de inauténticos, responden en el fondo al propósito del escritor de poner de manifiesto que en el negro existían cualidades espirituales que el amo quería exhibir como privativas del blanco; incluso que esas cualidades podían ser superiores, pues de la más somera comparación entre Ricardo y Francisco se hace patente que el insensible es el primero, el bruto y el más despiadado. La nobleza de Francisco lo sitúa en un alto escalón de la especie humana, la degradación del joven hacendado coloca a éste a ras de la bestia. Por supuesto, los tintes están cargados y es el ánimo antiesclavista, quizás abolicionista, del autor de *Francisco* quien intensifica el color.

II

No obstante que Madden tradujo al inglés y publicó solamente la *Autobiografía*, ya que para sus objetivos el testimonio de Manzano resultaba más impactante por tratarse de la confesión real de un esclavo, de un documento verídico, *Francisco* ha quedado en la historia de la literatura cubana como la primera novela antiesclavista. Y no sólo cubana, sino de la América entera, pues más de una decena de años antes de que viera la luz *La cabaña del Tío Tom*, de Harriet Beecher, ya estaba escrita, y antecede en dos al *Sab* de la Avellaneda, y únicamente la primera versión de *Cecilia Valdés* –versión que difícilmente puede ser considerada antiesclavista– es su contemporánea.

No es una gran novela, por supuesto; como ha sido señalado[5] oscila entre el romanticismo y el realismo. Romántica es la trama, el trágico amor entre Francisco y Dorotea, y realista la descripción de la existencia esclava en las fábricas de azúcar. Aquí radica el mérito mayor de la obra, y es lástima que el agudo observador que era Anselmo Suárez no haya ensanchado más este cuadro, pues podía hacerlo, como lo prueban sus minuciosos artículos de costumbres, sobre todo aquellos en los que pinta la vida en el ingenio y en el campo. La excesiva concentración en el conflicto, en el triángulo amoroso, reduce el marco. Pero hay que tener en cuenta que el autor de *Francisco* es un joven que no alcanza los veinte años y que carece casi por completo de experiencia literaria, pues todo lo que narrativamente ha pergeñado hasta entonces es una endeble novelita titulada *Carlota Valdés*. Su habilidad para colorear el mundo esclavista rural le viene del conocimiento directo que posee de los ingenios y de su sincero aborrecimiento hacia la esclavitud. «Yo he vivido en ingenios –le escribe a José Jacinto Milanés– los he visto desde chico, y después que los he mirado con ojos más claros, casi se me han saltado las lágrimas al ver tanto de extravío, tanto de inhumanidad y de fiereza».

Reside en el campo, en Puentes Grandes, cuando empieza a redactar *Francisco*, y es en un ingenio, el Surinam, de Güines, donde la continúa hasta concluirla. ¿Y qué observa allí mientras traslada al papel imágenes que le llegan desde la infancia o que no necesita evocar porque siguen presentes ante él, pero que ahora puede ver «con ojos más claros»? Oigámoslo de sus propios labios: «Aislados en el ingenio, sin ver de día y de noche más que enormes fábricas, monótonas y sin gusto, el batey, los cañavera-

[5] *Carta a José Jacinto Milanés, noviembre 12 de 1838, apéndices a* Francisco, *La Habana, 1974.*

les, y luego para acabar de entristecer el cuadro, sin ver otro espectáculo que el de hombres infelices trabajando incesantemente para otros –puede Vd. imaginarse qué a gusto estaré yo en esta soledad, donde desde que uno se levanta hasta que se acuesta sólo tiene delante escenas lastimosas. Y en balde es salir del ingenio y trasladarse a otras fincas, pues en todas partes hay esclavos y señores, en todas hay mayorales, que es lo mismo que decir que donde quiera gime una raza de hombres desgraciados bajo el poder de otra raza más feliz que se aprovecha, inhumana, de sus afanes y sudores»[6]. Aunque pálido, inseguro, no precisado, vemos aquí un atisbo de comprensión de que el problema esclavista no es sólo racial sino fundamentalmente económico. Se esclaviza al negro no porque sea inferior racialmente al blanco, sino para utilizarlo como una máquina de trabajo. Mas a Anselmo Suárez lo arrastran motivaciones éticas que, no obstante, no menguan su ardor: «Por eso es menester pintarlos –clama refiriéndose a la existencia infernal en los ingenios–, pintar a los mayorales, a los mayordomos, a los médicos, a todos sus operarios, a los mismos dueños, que poco les aventajan en este particular»[7]. Es ese sentimiento profundo y veraz de repudio al régimen esclavista, más que la demanda de Domingo del Monte –que en última instancia no obra sino como resorte– lo que le impulsa a escribir su novela; sentimiento que no abandonará nunca, que conservará hasta el último día de su vida, pues en 1875, tres años antes de morir, todavía confesaba que *Francisco* «brotó como un involuntario sollozo de mi alma al volver la vista hacia las escenas de la esclavitud», y seguía calificando a ésta de «institución horrenda»[8].

La confesión del escritor y otras declaraciones suyas parecidas («En cuanto al fin de la obra, no le cabrá duda en cual sea aliviar la suerte desgraciada de los negros, sacando a la cara de los blancos los colores de la vergüenza...»[9] «... sólo la emprendí [la obra] por ver si prestaba algún servicio a causa tan sagrada...»[10]) nos permiten filiar conceptualmente la novela: es una denuncia de la esclavitud, pero que arranca de un principio moral, humanitario: pide justicia para la masa de negros esclavos, mas se la pide a sus amos; no intenta insubordinar a los serviles ni alterar violentamente el régimen esclavista. Esto es cierto, y la lectura del libro así como toda la documentación que tenemos sobre él, lo corrobora. Ahora bien, su

[6] *Anselmo Suárez y Romero, «Advertencia», en* Francisco, *La Habana, 1947, (aparece también en la edición de 1974).*

[7] *Carta citada a José Jacinto Milanés.*

[8] *Carta citada a Domingo del Monte.*

[9] *Cita de Israel Moliner en* Obras *de Juan Francisco Manzano, La Habana, 1972.*

[10] *«Advertencia», loc. cit.*

fin último, definitivo, raigal era contribuir a la erradicación de la esclavitud. Sobre esto tampoco hay la menor duda. Los métodos para su consecución serán pacíficos, reformistas, de abolición gradual y cautelosa del sistema de servidumbre, pero su objetivo ulterior de abolirlo definitivamente, de borrarlo de la faz de Cuba, es incuestionable.

Este propósito esencial fija a Anselmo Suárez y a la mayoría de los integrantes del círculo delmontino –no excluyendo a su mentor– en las antípodas del pensamiento esclavista. No hay nexo valedero alguno entre la sacarocracia colonial y la intelectualidad cubana de la década de 1830. Son sectores irreconciliables de la criolledad. Ello se transparenta en la novela como se transparentaba en la vida real. Portadores de la ideología esclavista –si es que se puede llamar así a su bárbara y rudimentaria manera de pensar– lo son en la ficción Ricardo Mendizábal y su madre. Del primero es, entre muchas, la siguiente expresión: «Se perderá –le dice al mayoral don Antonio–, repito y repetiré mil veces, se perderá quien sea humano con los negros, porque no son gente, porque son hijos del rigor». Y de doña Dolores Mendizábal, verdadero engendro de fariseísmo esclavista, hace el escritor esta observación: «Los mismos pensamientos de Ricardo acerca del origen y la naturaleza de los negros, suponiéndolos descendientes de los animales, bullían en su alma». Personaje aparentemente ambiguo, que ofrece contrastes piadosos y crueles, es una de las figuras mejor trazadas del libro, pues resume en ella toda la impostura de la mujer blanca, rica y cristiana respecto a sus siervos, impostura que Anselmo Suárez no se guarda de revelar: «En una palabra, sus sentimientos de caridad hacia los esclavos casi se equiparan a los que las criaturas compasivas usan respecto a los seres irracionales».

Quizás nada ilustre mejor el desprecio que el esclavista profesaba por el negro que un libro titulado *Los negros, tales como son, como se supone que son y como deben ser*, de José Ferrer de Couto, editado en Nueva York en 1864. Para empezar encontramos que denomina a la esclavitud «benéfica institución de los trabajadores negros» y para el autor de este increíble engendro eufemístico el traslado violento de africanos a las costas de América se había realizado, no con el propósito de explotarlos y aherrojarlos, sino «con el fin doblemente piadoso de rescatar a los negros de su infeliz estado de sangrienta barbarie». Sobre el trato que recibían en las haciendas, hallaba que «veinticinco azotes... aplicados a negros semisalvajes es un castigo muy aceptable cuando con él se pueden ordenar ideas confusas, desarraigar costumbres feroces y mantener en buena disciplina a grandes masas de gentes peligrosas». Atacaba sañudamente a quienes auspiciaban la liquidación del esclavismo con argumentos de este tenor: «... como

si no bastara el sentido común para conocer que la libertad que pretenden dar a nuestros siervos es para ellos un mal cien veces mayor que la misma esclavitud, atendida la ignorancia y barbarie que son inherentes a la naturaleza de estos desgraciados».

He aquí el auténtico sentir y pensar esclavista, que no hay modo de emparentar con la actitud de los cubanos que en la primera mitad de la centuria pasada se pronunciaban contra el cese del comercio negrero y la erradicación de la servidumbre. Félix Varela ya había lapidado a aquella clase al advertir que no le tenían amor «más que a las cajas de azúcar y a los sacos de café»[11], y en su libro sobre Cuba, Richard Madden los describe así: «Son hombres bien acomodados en el mundo, hombres avariciosos, sin principios, poseedores de capital...» En *Cecilia Valdés*, Cándido Gamboa ejemplariza a plenitud a este tipo de capitalista, ambicioso, inculto, que lo mismo trafica con cajas de azúcar que con seres humanos. En *Francisco*, y a pesar de su juventud, Ricardo Mendizábal es su igual.

III

Por sus ideas, por sus sentimientos, por su franca postura antiesclavista, Anselmo Suárez sufrió la agresión de esta clase y de sus testaferros. En primer lugar, su obra estaba condenada al silencio aun antes de ser escrita. «Siempre había comprendido yo –refiere el escritor– que mi novela no podía publicarse mientras existiese entre nosotros la esclavitud»[12]. Incluso cuando en 1859 editó una *Colección de artículos* el censor rechazó los fragmentos de *Francisco* que intentó incluir. «Los rechazó apenas hubo leído los primeros párrafos»[13]. El hostigamiento no se limitaría a su obra sino que lo alcanzaría a él mismo. Tuvo que prescindir, en momentos en que su situación económica era precaria, de la ayuda que le prestaba el abogado Ramón Medina –a quien el padre de Anselmo Suárez había elevado a una desahogada posición– a causa de sus ideas. Lo sabemos gracias a que el novelista dejó escrito: «La mesa de Medina era excelente; pero poco a poco su intolerancia me hizo comprender que vale más comer un mendrugo, a trueque de no sufrir que todos los días *nos echen en cara y se nos denigre por las opiniones que profesamos* (la cursiva es mía). Medina, que era nada menos que censor de imprenta, y su hermano Manuel, que trabajaba en una oficina del gobierno, no desperdiciaban ninguna oportunidad

[11] *Ibid.*
[12] *Cita de Mario Cabrera Saqui, ver nota 3.*
[13] *José Zacarías González del Valle,* La vida literaria en Cuba, *La Habana, 1938.*

para querer persuadirme para que cambiase de doctrina; y como el primero censuraba las composiciones literarias de mis amigos y las mías, suscitaba, con motivo de ello, conversaciones desagradables»[14]. No, a todas luces el autor de *Francisco* no es ni remotamente un representante de las clases que detentaban el poder económico y político en la colonia.

Sin embargo, había matices en la disposición antiesclavista del grupo de literatos que componían el cenáculo delmontino. Anselmo Suárez, dentro de este marco, se situaba a la vanguardia. Iba algo más lejos que otros, que su propio mentor tal vez. Lo confirma el hecho de que mientras Anselmo Suárez elaboraba la novela, hubo algo en ella que no aprobó Del Monte y sobre lo cual le llamó la atención al escritor. Del Monte empleó la palabra *subversivo*. Parece que esto preocupó, y bastante, a Suárez y Romero, pues le escribió a González del Valle –a quien enviaba los capítulos que iba terminando para que él los corrigiera– hablándole del asunto. Conozco nada más la respuesta de éste, no así la carta de don Domingo ni la de Anselmo Suárez. Trata, Del Valle, de apaciguar el desconcierto de su amigo dándole esta explicación: «No creas que Domingo te dijera eso porque crea que no como tú dices, no debe escribirse aquí para nuestro bien y el de los esclavos»[15]. El párrafo es anfibológico y permite tan sólo una deducción de su significado. Más adelante le expresa que todos los que celebran su obra lo hacen porque «les recuerda un principio de *justicia* ultrajada bárbaramente», que consideran que su circulación es conveniente entre aquellos cuya conducta pueda ser mejorada con su lectura y le insiste en que esto último –«la mejora de nuestra conducta»– es «el fin que debe proponerse el que escribe obras semejantes». De hecho se trata de un sutil adoctrinamiento, de un recordatorio al escritor de las fronteras que debe tener su libro. Pero la advertencia de Del Monte requiere una explicación más precisa, y he aquí cómo la interpreta el corresponsal: «Así que Domingo te indicó que suprimieras lo *subversivo*, no porque, maleando sus buenos principios, lo crea perjudicial, sino porque vio que el novelista no debe poner arengas en boca de sus personajes, y menos siendo inverosímiles...». Es decir, lo remite a una consideración netamente literaria, de procedimiento novelístico (lo que hoy calificaríamos de panfletario). Por supuesto, ésta es la interpretación de González del Valle, su versión de las palabras de Del Monte, pero nada nos garantiza que haya sido ése su sentido original. La sospecha se incrementa cuando, hacia el final de la carta, Del Valle

[14] *Félix Tanco Bosmeniel, carta a Domingo del Monte, 5 de noviembre de 1838,* Centón epistolario, *tomo VII, La Habana, 1957.*

[15] *Ibid., carta del 13 de febrero de 1836.*

reitera, como aconsejando a Suárez y Romero sobre la obra que está escribiendo: «No es, pues, un escrito incendiario, porque no nos falta buena dosis de prudencia y vemos que por desgracia hay que reconciliar extremos opuestos». Ignoramos si Anselmo Suárez atendió al requerimiento de Del Montes y suprimió lo que él consideraba subversivo, mas lo cierto es que en la novela no hay un solo pasaje que independientemente pueda designarse así; esto es, no hay ninguna arenga incendiaria en boca de ningún personaje. Cuando el autor quiere enjuiciar no acude a un segundo: lo hace él mismo sin coberturas, desde el creador de la novela que es. Y lo «subversivo» en *Francisco* está en el conjunto de la obra, no disperso en ésta o aquella escena. Lo está en la leal acusación que hace del régimen esclavista.

Los escritores cubanos –único público isleño que tuvo acceso al original de *Francisco*– acogieron calurosamente la novela incluso antes de que estuviese completada, pues los capítulos pasaban de uno a otro apenas salían revisados de las manos de Del Valle, en una suerte de circulación clandestina. Vieron en ella sustanciada su posición frente a la esclavitud, y asimismo el derrotero que debían transitar las letras cubanas –derrotero que no poco debía a las prédicas de Domingo del Monte, a su infatigable insistencia para que surgiera una literatura autóctona. Acerca de este último punto hay una carta de Félix Tanco a Del Monte que es particularmente interesante por las tesis contextuales que proyecta: «Por mi parte debo decirte que es obra de todo mi gusto –le manifiesta sobre *Francisco*–, y que veo en ella nuestra tierra con todo su horroroso colorido: así es como creo yo que debe escribirse, y no de otra manera que es perder el tiempo. Dejemos la ridícula manía o el error de pintar una sociedad escogida, la sociedad blanca sola, aislada, porque *los negros se destiñen* y ensucian a esa sociedad, y es preciso verla con los tiznes que le deja su roce: es decir, que es necesario, indispensable, ver a los negritos»[16]. El autor de las *Escenas domésticas*, briosamente antiesclavistas, que dos años atrás había proclamado: «Los negros de la Isla de Cuba son nuestra poesía y no hay que pensar en otra cosa, pero no los negros solos, sino los negros con los blancos, todos revueltos»[17], exaltaba aquí ahora la incorporación del negro –no importa si en su degradada condición– a la literatura cubana. Milanés, Ramón de Palma, Echeverría elogiaron también la novela, y en 1862 el mejor narrador cubano del pasado siglo, Cirilo Villaverde, le dedicó un

[16] *Félix Tanco, carta a Domingo del Monte (sin fecha, pero con seguridad es de mediados de 1839),* Centón epistolario, *tomo IV, La Habana, 1930.*

[17] *Anselmo Suárez y Romero, carta a Domingo del Monte, julio 7 de 1839,* Centón epistolario, *tomo IV, La Habana, 1930.*

artículo en la revista *Cuba Literaria*, tan encomiástico que al creador de *Francisco* le pareció «desmesurado». Todos estos juicios acerca del relato de Anselmo Suárez indican la unidad de pensamiento existente en el no menguado número de escritores que hizo su aparición en las postrimerías de los años 1830, pensamiento que era radicalmente adversario del de la aristocracia del azúcar y que ésta repudiaba airadamente por «subversivo» o «incendiario».

Richard Madden, depositario inmediato de *Francisco*, apreció con exactitud la novela que debía llevarse a Inglaterra. «Leí en la noche de ayer –le escribe a Del Monte– la obrita *El ingenio o Las delicias del campo* (títulos ambos sugeridos por Del Monte en sustitución de *Francisco*). Byron dijo que "la verdad era más extraña que la ficción", y ahora comprendo la frase. Aunque el mérito literario es de poco valor en esta obra, hay vida y verdad en cada renglón. ¡Cómo, por Dios, pudo decir Saco que la esclavitud en Cuba era una suave servidumbre! ¿Por qué un hombre como Saco es capaz de decir algo en lo que no cree con el único fin de desarmar la hostilidad de los hacendados hacia sus ilustradas opiniones? En esta obrita del Ingenio hay minuciosidad en la descripción, una firmeza de observación y una rectitud de sentimiento que no he visto con frecuencia superadas»[18]. Ciertamente, Madden apunta con precisión las virtudes de la novela. Las tres señaladas por él –amplitud descriptiva, don de observación, fidelidad del autor a su sentir– son las capitales de la obra y es sobre ellas que se estructura. Sin embargo, dado a escoger entre la *Autobiografía* de Manzano y *Francisco* para su traducción y publicación, se decidió por la primera. Y era lógico que procediera así, pues a pesar de que en la novela de Suárez y Romero hay, como él mismo reconoce, «verdad y vida», son una verdad y una vida literarias mientras que en la confesión de Manzano se trata de una verdad y una vida reales. Como índice acusador del esclavismo el relato de Manzano es mucho más descarnado y lacerante. Anselmo Suárez, a quien Del Monte le confió la revisión de los originales de la *Autobiografía* –tarea que ejecutó con esmero y amor–, no dudó un momento en ser el primero en pregonarlo: «¡Oh, Dios –exclama conmovido después de leer el documento de Manzano–, éste no es mi Francisco, éste no ha sido inventado, esto es cierto...!»[19]. Es decir, reconoce la superioridad de lo verídico sobre lo fingido. Pero, por encima de toda distinción artística, lo que más le emocionaba era haber encontrado en el poeta negro un espíritu gemelo al suyo: «Mi corazón, que tanto se hermana con las desgracias de esta clase de cria-

[18] *Ibid., carta de agosto 20 de 1839.*
[19] *Ibid.*

turas que por haber nacido esclavos se levantan llorando, comen llorando y hasta quizá sueñan llorando, puede Vd. considerar cuánto no se ha habrá dolorido al copiar la historia de Manzano»[20]. Al enterarse de que Ramón de Palma ha extraviado la segunda parte de la *Autobiografía* se indigna e irónicamente le pide a Del Monte que «de mi parte dele usted las más rendidas gracias por tan eminente y señalado servicio a la causa más noble del mundo y a nuestra escasa literatura»[21].

Paradójicamente, es Domingo del Monte, la misma persona que había llamado la atención sobre lo subversivo en su novela, quien le critica a Anselmo Suárez el carácter de Francisco, esto es, su mansedumbre, su sumisión, su insólita tolerancia. El escritor acepta las críticas que se le hacen a su personaje y entra en esta consideración: «En efecto, yo trataba de pintar un negro esclavo, ¿y quién que se halla gimiendo bajo el terrible y enojoso yugo puede ser tan manso, tan apacible, tan de angélicas y santas costumbres como él?»[22]. Para admitir abiertamente: «Francisco es un fenómeno, una excepción muy singular, no el hombre sujeto a las tristes consecuencias de la esclavitud...»[23]. En otras palabras, no es un esclavo típico. ¿De dónde, pues, extrajo el escritor el modelo de su personaje? De sí mismo, de su propia persona. Oigámoslo: «... y como mi carácter, digámoslo de una vez, es amigo de tolerar con paciencia las desgracias de este pobre Valle de lágrimas, vine a dotar a Francisco de aquella resignación y mansedumbre cristianas...»[24]. Pero al mismo tiempo, dotándolo de esas «virtudes cristianas», buscaba enrostrarles a los hacendados blancos que uno de sus esclavos podía ser «mejor hombre que vosotros»[25].

Manzano, anulada su voluntad bajo el peso brutal de la esclavitud, suscribirá en cierto sentido el carácter de Francisco cuando en una carta a Del Monte le hace esta tremenda revelación: «... pero acuérdese smd. Cuando lea que yo soy un esclavo y que el esclavo es un ser muerto ante su señor...»[26]. De ese sentirse muerto ante su amo puede nacerle a Francisco su docilidad, su sumisión, su inconcebible capacidad para soportar el sufrimiento. La esclavitud tenía el don no sólo de vejar los cuerpos, sino de castrar las almas.

[20] *Anselmo Suárez, carta a Domingo del Monte, abril 11 de 1839,* Centón epistolario, *tomo IV, La Habana, 1930.*

[21] *Ibid.*

[22] *Ibid.*

[23] *Ibid.*

[24] *Ibid.*

[25] *Ibid.*

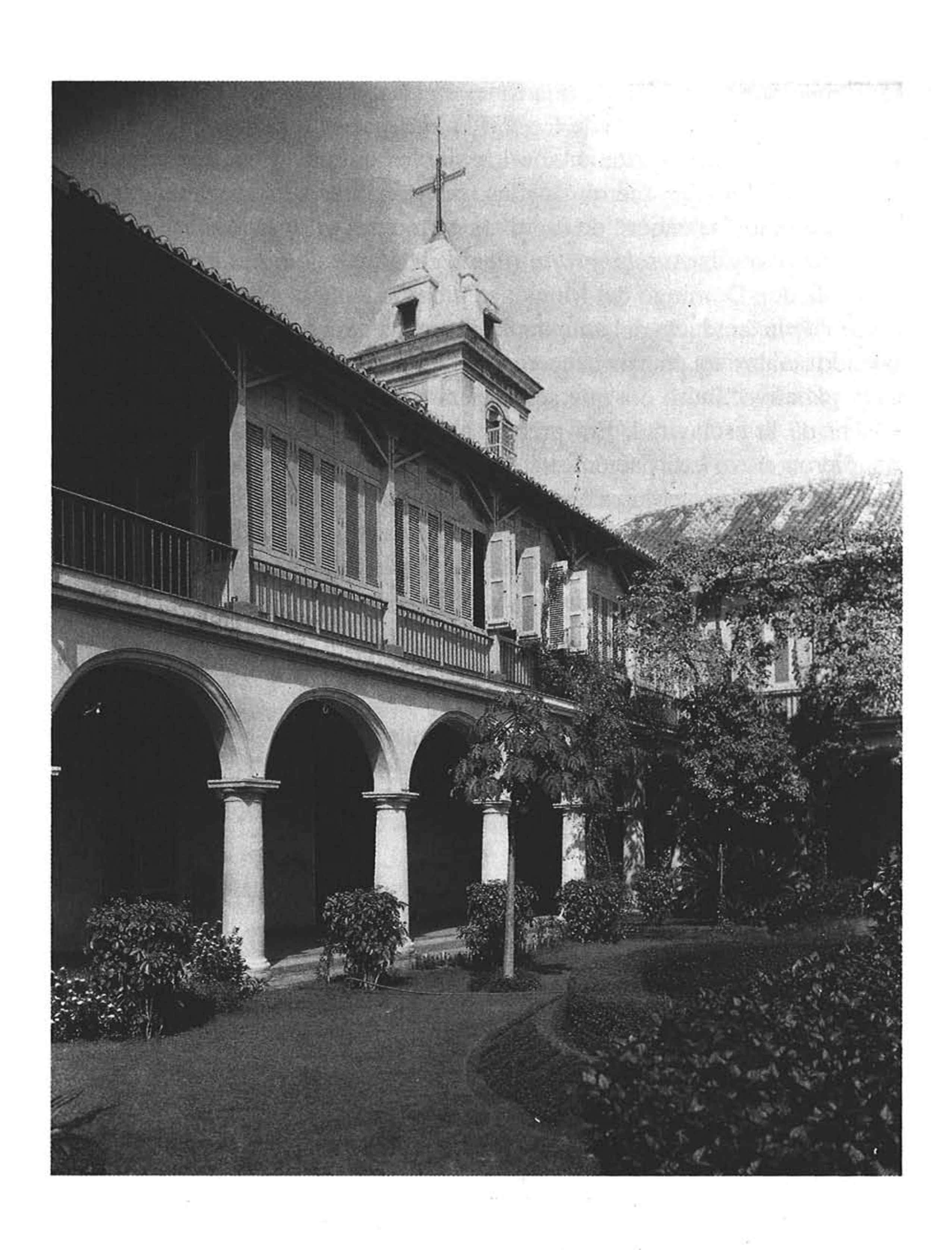
[26] *Juan Francisco Manzano, carta a Domingo del Monte, junio 25 de 1835, en* Obras, *La Habana, 1972.*

Coba y Gallo, capitanes cimarrones en las montañas de Oriente, y novelescamente el Pedro Arará de *Cecilia Valdés*, son la otra faz de Francisco y de Juan Francisco Manzano; son los siervos que no se sintieron muertos ante sus señores, ni fueron dóciles, mansos, sino altivos, rebeldes, que engrosaron los palenques de fugitivos en montes y lomeríos.

Francisco y la *Autobiografía* fueron redactadas bajo la directriz reformista de don Domingo del Monte; su alcance tenía por frontera la modificación de la conducta del amo hacia el esclavo. Pero como sucede siempre cuando se abre un cuerpo canceroso, la enfermedad revela la inutilidad de todo paliativo. Inútil era que se quisiera mitigar con inocuos remedios el cáncer de la esclavitud. Era preciso extirparlo. Y entre las cuchillas que incidieron en su extirpación están las obras de Anselmo Suárez y Romero y de Juan Francisco Manzano que, por encima de cualquier limitación, han quedado como dos estremecedoras denuncias del sistema esclavista, como dos inestimables contribuciones a «la causa más noble del mundo» en aquel tiempo y en aquella tierra.



El Morro (La Habana)



Un rincón de La Habana

La música clásica en La Habana republicana (1902-1958)

José Aníbal Campos

«La búsqueda de un futuro termina siempre
con la reconquista del pasado».

Octavio Paz

En lo musical, la República se inicia con un hecho tan significativo como paradójico: la participación de Ignacio Cervantes como «embajador de la música cubana» en la Exposición Panamericana de Charleston, en 1902. De ese modo, la naciente República se presentaba musicalmente ante el resto de las naciones del continente, en el marco de esa apoteosis de la modernidad que solían ser las fiestas industriales a inicios del siglo XX, por medio de la obra de su más importante compositor del siglo XIX. Cervantes moriría poco tiempo después, en 1905, y con su muerte desaparecería también la figura más representativa de toda una manera de hacer música.

En realidad, en este primer período, poco hay para exhibir desde el punto de vista musical, al extremo de que algunos historiadores sitúan el comienzo del siglo XX para la música cubana en el año 1925[1]. Aunque la afirmación puede resultar polémica, no cabe duda de que los primeros veinte años de la República fueron, más que un período caracterizado por el afán de mostrar logros propios, una época de ávido mirar hacia afuera, años de actualización e incorporación de nuevas tendencias, de familiarización con la obra de compositores casi desconocidos entre nosotros. En su todavía imprescindible ensayo *La música en Cuba* (México, 1945), Alejo Carpentier describe ese momento como un período en que «[e]l país nuevo aspiraba a recibir las grandes corrientes de la cultura, poniéndose al día»[2].

Una de las figuras que mejor encarna esta etapa inicial de nuestra evolución musical en la República es, sin dudas, Guillermo Tomás (1868-1933). Tanto por su obra, en la que se percibe a veces cierto aliento wagneriano, pero sobre todo por su extensa labor de divulgación, Tomás

[1] *Martín, Edgardo,* Panorama histórico de la música cubana, *La Habana, 1971, p. 97.*

[2] *Carpentier, Alejo,* La música en Cuba, *Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979, p. 218.*

representa como nadie esa tendencia de actualización y modernización, en tanto fue el más consecuente e infatigable animador de ese necesario «ponerse al día». Gracias a su sistemática labor divulgadora se escuchan por primera vez en Cuba importantes partituras de compositores europeos. Desde su cargo de Director de la Banda Municipal de La Habana, Tomás dio a conocer una extensa lista de obras de Wagner, Richard Strauss, Berlioz, Dukas, Debussy, César Franck, D'Indy, entre muchos otros, y en algunos casos llegó a presentar algunas partituras muy poco tiempo después de haber sido estrenadas en Europa. En 1910 organizó una orquesta sinfónica que, aunque sólo pudo ofrecer funciones irregulares, sirvió a los músicos como preparación para empeños mayores, y su labor se extendió asimismo al terreno de la enseñanza y de la musicografía. En 1903 fundó y dirigió la Academia Municipal de Música, la primera institución oficial cubana para la enseñanza de ese arte[3], y dejó escritos varios títulos entre los que destacan *Las grandes etapas del arte musical* (1905), *Las orientaciones del arte tonal moderno* (1912), *Fases del género sinfónico contemporáneo* (1917), entre muchos otros, casi todos concebidos como material didáctico complementario de los ciclos de concierto que organizaba.

La otra figura representativa de ese momento es Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944). Discípulo de Ignacio Cervantes, heredó, tras la muerte de su maestro, la condición de abanderado de un nacionalismo mal entendido y por tanto mal encaminado, en el que sobresale, sin embargo, por la elegancia y el refinamiento criollo que la caracterizan, su amplia obra cancionística y sus *Lieder* para voz y piano. Resulta en cambio sintomático de este período el que por esa fecha Sánchez de Fuentes compusiera algunas óperas de marcado acento verista, incluyendo una, *La Dolorosa* (1910), que obtuvo un resonante éxito al ser presentada al año siguiente nada menos que en Italia, en plena efervescencia de ese estilo operístico.

Consecuentemente con ese afán de modernización, la etapa se caracteriza también por la proliferación en La Habana y otras grandes ciudades del país de conservatorios privados, algunos de ellos dignos de ser mencionados, como el que reinaugurara Hubert de Blanck en 1899 a su regreso del exilio, o el célebre Conservatorio Orbón, fundado en 1906 por el músico asturiano Benjamín Orbón. De igual forma, pudieran mencionarse otros

[3] Se constituyó oficialmente el 2 de octubre de 1903 con el nombre de escuela de Música O'Farril, para la formación de los profesores que debían integrar la Banda Municipal. En 1910 fue convertida en Escuela Municipal de Música, la misma institución que a mediados de la década del treinta, como resultado de una amplia reestructuración, se convertiría en el Conservatorio Municipal de Música de La Habana (hoy Amadeo Roldán), centro de importancia capital en el desarrollo de nuestro arte musical.

como el Iranzo (1911), el Falcón (1915) o el Sicardó (1917). Aunque en varias ocasiones se ha afirmado, no sin razón, que muchas de esas instituciones constituían lucrativos negocios cuyo alumnado estaba formado en buena medida por señoritas de la alta sociedad sin aptitud ni vocación alguna por la música, lo cierto es que la calidad de la enseñanza en algunos de ellos era realmente notoria, y la proliferación de los mismos contribuyó en esta primera etapa a una divulgación mayor y más consciente de la buena música, así como de aspectos musicológicos e historiográficos –lo cual se puso de manifiesto en un incremento del número de publicaciones sobre música, de conferencias y ciclos de conciertos y en una considerable mejoría de la labor crítica–, y trajo consigo un consecuente aumento en el número de profesores y alumnos de música, algunos de los cuales llegarían a ser luego maestros de maestros o formarían parte del profesorado en nuestros conjuntos sinfónicos o de cámara.

Otra característica de la etapa es el surgimiento de varias sociedades corales y de conciertos de carácter privado, encargadas de organizar temporadas más o menos regulares y/o de la contratación de grandes intérpretes de rango internacional. Aparecen instituciones como la Sociedad de Cuartetos de La Habana (1910), la Sociedad Coral «Chaminade» (1906), la Asociación Artístico-Musical «Flora Mora» (1914) y la Sociedad de Música de Cámara (1921). De todas ellas, la institución emblemática será sin dudas la Sociedad Pro Arte Musical, fundada en La Habana en 1918 por María Teresa García Montes de Giberga, una emprendedora y culta personalidad de la burguesía habanera. A la labor de Pro Arte, que por más de cuatro décadas constituyó uno de los puntos de la vida musical del país, nos referiremos más adelante. Sólo añadiremos aquí que su fundación en 1918 coincide con un momento de bonanza económica en la isla, el período conocido como de «las vacas gordas», cuando el precio del azúcar, como consecuencia de la guerra europea, alcanzó cifras astronómicas en el mercado mundial y Cuba se vio beneficiada por una avalancha de dinero que permitió amasar rápidamente cuantiosas fortunas.

La Habana intenta recuperar entonces aquella situación privilegiada de que gozara en la primera mitad del siglo XIX, cuando su teatro de ópera era considerado uno de los primeros en el hemisferio, y comienza a importar de nuevo grandes compañías e intérpretes de primerísimo nivel para que actúen en la isla. Reaparecen, con renovados bríos, los empresarios encargados de traer a Cuba las gustadas compañías de ópera italiana, entre las cuales quizás las dos más importantes sean las de Pasquale, Misa y Echemendía y la de Adolfo Bracale. La primera tuvo parte activa en 1915 durante la inauguración del nuevo edificio del Teatro Nacional (antiguo Tacón),

con una temporada de apertura que trajo a Cuba nada menos que al gran barítono Titta Ruffo y al director de orquesta Tullio Serafín. Otro ejemplo, tal vez el más célebre, es el de un Caruso envejecido que vino a La Habana en 1920 contratado por Bracale, y que recibió la nada recatada suma de diez mil dólares por concierto –de los cuales ofreció nueve en total–, los honorarios más altos que haya cobrado el artista y los más altos que se hayan pagado en Cuba a un músico en todo el periodo republicano.

Por esta primera época, tienen lugar los primeros intentos por incorporar elementos del folclore afrocubano a la música producida en Cuba –*Danzas africanas* de Ernesto Lecuona (1895-1963)–, tendencia que sólo vendría a consolidarse en el período siguiente. Ya iniciada la década del veinte, en 1921, otro compositor, José Mauri Esteve (1856-1937) estrena su ópera *La esclava*, en la que se percibe cierta prodigalidad en el uso de elementos folclóricos cubanos.

Afrocubanismo. Roldán y Caturla (1923-1939)

El período que abarca desde principios de la década del veinte hasta finales de la del treinta es tan convulso en lo político como fecundo en el ámbito cultural. Surge a principios de esa primera década un heterogéneo movimiento de renovación cívica que involucra a jóvenes y viejos intelectuales, sectores estudiantiles, obreros y burgueses y veteranos de las guerras de la independencia, el cual alcanzará su primera expresión política en dos sonadas protestas públicas: la llamada Protesta de los Trece, en 1923, y la protagonizada, poco después, por el Movimiento de Veteranos y Patriotas.

Impulsado por las nuevas corrientes del arte, la literatura y la música que llegaban desde Europa, comienza a gestarse paralelamente un fuerte movimiento de renovación cultural que se extenderá a lo largo de toda esa década y continuará luego en el decenio siguiente, y una de cuyas vertientes, sin duda la de mayor trascendencia, consistirá en una nueva mirada hacia el componente africano de la nacionalidad cubana, tendencia que recibe, en el propio escenario de la isla, un impulso definitivo a través del auge arrollador de la cultura popular y de las investigaciones antropológicas y etnográficas de don Fernando Ortiz. Es el momento en que poetas como Emilio Ballagas, Nicolás Guillén y José Zacarías Tallet, entre otros, comienzan a poblar las letras cubanas de cadencias y sonidos de tambor, maraca y bongó. Pero es en la música donde esa renovación comienza a sentirse con mayor fuerza. En su ya citado libro, Carpentier sintetiza de

esta manera la nueva atmósfera reinante en los círculos musicales más avanzados de la isla:

> Los que ya conocían la partitura de *La consagración de la primavera* –gran bandera revolucionaria de entonces–, comenzaban a advertir, con razón, que había, en Regla, del otro lado de la bahía, ritmos tan complejos e interesante como los que Stravinsky había creado para evocar los juegos primitivos de la Rusia pagana [...]. Los ojos y los oídos se abrieron sobre lo viviente y próximo[4].

Es entonces cuando aparecen en el panorama musical cubano las figuras de Amadeo Roldán (1900-1939) y de Alejandro García Caturla (1906-1940), y la primera obra sinfónica que marca un punto de partida en tal sentido es la *Obertura sobre temas cubanos*, del primero, estrenada por la Orquesta Filarmónica en 1925. No es difícil imaginar el revuelo que debió causar, tanto entre seguidores como detractores, el ver incluidos en un concierto de música sinfónica una *batterie* que en ciertos momentos «disparaba» hacia el público las «asperezas» sonoras de un güiro, una gangarria y un tam-tam. Unos porque se sintieron directamente agredidos, otros por verse de ese modo reivindicados, lo cierto es que el acontecimiento no dejó indiferente a nadie. A partir de ese momento, y hasta la prematura muerte de ambos músicos, las obras de Roldán y Caturla fueron protagonistas de escándalos similares cada vez que alguna era estrenada. Se desató una verdadera guerra entre quienes otorgaban la prioridad al componente campesino en nuestra música (léase lo europeo, lo melódico), tendencia representada por el eje Roig-Lecuona-Sánchez de Fuentes (calificado despectivamente por sus rivales como «sanchezfuentismo»)[5] y quienes defendían los elementos del folclore negro (lo africano, lo rítmico), encabezados por Roldán y Caturla. Como en todo enconado enfrentamiento, donde las encendidas voces de uno y otro bando impiden escuchar los legítimos argumentos esgrimidos por ambas partes, sería necesario el paso moderador de los años para poder valorar en su justa medida aquellas dos tendencias antagónicas del quehacer musical de la isla. Investigaciones posteriores demostraron que aquella controversia, aunque en extremo fecunda, partía de presupuestos un tanto ingenuos y de un enfoque tan simplista como simplificador. Al profundizar en los estudios del folclore negro,

[4] *Carpentier,* op. cit., *pp. 243-244.*

[5] *Carta de Caturla al matrimonio formado por María Muñoz y Antonio Quevedo, 2 de noviembre de 1928, citado en: Henríquez, María Antonieta,* Alejandro García Caturla, *Ediciones Unión, La Habana, 1998, p. 66.*

el músico e investigador Argeliers León demostraría más tarde que ni Roldán ni Caturla estuvieron jamás en condiciones de utilizar elementos puramente africanos en sus composiciones. Por su parte, Julián Orbón, en una entrevista concedida a la revista *Exilio* en 1969, llegaba a conclusiones similares a partir de sus estudios de la música española antigua:

> De manera que yo sí creo que no se debe hacer una generalización; por ejemplo, adjudicar tan sólo al negro el elemento rítmico y buscar las formaciones melódicas en fuentes europeas es también simplista; hay melodías negras espléndidas y por lo tanto con un gran poder generador y estructuras melódicas europeas nulas en lo que se refiere a una función integradora[6].

El propio Caturla, protagonista principal en esa batalla, en un artículo publicado en 1933 en la revista *Atalaya* de Remedios, dejaba entrever una postura ya menos radical, sin que ello significase la renuncia a sus firmes convicciones estéticas:

> El factor negro es una realidad efectiva en nuestro medio y se ha impuesto no caprichosamente... sino por la fuerte raigambre, por la potente veta rítmica que ha traído originariamente [...] Sabido es que Ignacio Cervantes, genial maestro del piano, creó un género de danzas cubanas especial para él solo, del cual ha tomado mucho nuestro también genial Ernesto Lecuona... nosotros deseamos ardientemente la creación de la escuela netamente cubana... *la escuela musical cubana surgirá no de seguirse produciendo criollas y boleros más o menos sentimentales y llorones... sino el día en que los compositores, tomando los distintos ingredientes de nuestro mosaico musical, produzcan obras de síntesis, de envergadura y robustez,* y entonces holgarán los adjetivos de afrocubano y criollo, para decirse con justeza MÚSICA CUBANA[7].

La obra de estos dos compositores, desde la *Obertura...* (la primera obra significativa de Roldán) hasta la *Berceuse campesina* (la última de Caturla) constituye un paso más –paso ciertamente enorme– hacia esa necesaria síntesis de los elementos constitutivos de la música cubana. Sus aportes, que no sólo se reducen al hecho de haber dado «carta de ciudadanía» en lo

[6] *«Diálogo con Julián Orbón»; en: Orbón, Julián,* En la esencia de los estilos, *Editorial Colibrí, Madrid, 2000, p. 100.*

[7] *García Caturla, Alejandro, «Música cubana»; publicado originalmente en* Atalaya, *30 de julio de 1933, p. 1 y 8; citado en: Henríquez, María Antonieta,* op. cit., *p. 94. (El subrayado es nuestro).*

musical al elemento negro, fueron fundamentales para comprender toda la evolución posterior de nuestra música hasta nuestros días. Fueron ellos quienes por primera vez crearon una obra sinfónica esencialmente cubana a partir de las nuevas técnicas y tendencias de la música occidental en su momento, incluido el impresionismo, llegado a Cuba con cierto retraso. Con su síntesis e incorporación de los múltiples elementos rítmicos y sonoros del folclore cubano a los moldes formales y tímbricos heredados de Europa, Roldán y Caturla dieron inicio a la larga polémica –aún no cerrada del todo– sobre lo que debe ser la música clásica cubana.

No es casual que la obra de esos dos compositores, sobre todo su producción para la orquesta, haya podido desarrollarse precisamente en ese período. Aquélla no sólo fue una época de efervescencia vanguardista, sino también un periodo fundacional para muchas instituciones musicales cubanas de gran importancia en la etapa republicana. Casi de un solo golpe, en el breve intervalo de dos años, se fundan en La Habana dos conjuntos sinfónicos: la Orquesta Sinfónica (1922) y la Orquesta Filarmónica (1924). La primera, fundada por Gonzalo Roig y Ernesto Lecuona, no sólo tiene el mérito de haber sido la pionera y haber logrado existir por espacio de dos décadas a costa de grandes sacrificios, derivados sobre todo de un permanente estado de penuria económica, sino que continuó en cierto modo, ahora de manera más sistemática, la labor iniciada por Tomás a principios de siglo, ofreciendo primeras audiciones y estrenos en Cuba de muchas obras del repertorio universal y cubano, y contribuyendo al «fogueo» sistemático de los músicos de atril. A su vez, la Orquesta Filarmónica, cuyo primer director fue el músico español Pedro Sanjuán Nortes (1886-1976), surgió, en parte, como resultado de coyunturales desacuerdos surgidos entre algunos de los directivos y músicos de la Sinfónica con el maestro Roig[8], pero en su fundación intervinieron asimismo profundas divergencias de carácter ideo-estético. En la polémica entre la vanguardia y el tradicionalismo, la Orquesta Filarmónica se erigió enseguida en abanderada de la vanguardia musical en Cuba, una respuesta de ésta al repertorio, más tra-

[8] *Sanjuán, discípulo de Joaquín Turina, había llegado a La Habana poco tiempo antes. Pronto aparecieron artículos suyos en el* Diario de la Marina *en los que, bajo el título de «Charlas musicales», este músico, que había estudiado en Madrid y París, comenzó a exponer sus actualizadas ideas acerca de la dirección orquestal y de las nuevas tendencias predominantes en la música europea. Ello pronto le ganó simpatías en algunos círculos artísticos e intelectuales de la ciudad, por lo que al poco tiempo fue invitado a dirigir la Orquesta Sinfónica. El maestro Roig entendió aquel gesto como una intromisión en aspectos relacionados con la programación de la orquesta y se opuso enérgicamente a ello, lo que provocó la renuncia de varios músicos y de algunos directivos de la misma, que de inmediato se agruparon para crear la Filarmónica.*

dicional, presentado hasta entonces por la Sinfónica. Comenzó así lo que la historiografía musical cubana ha coincidido en denominar la «etapa heroica» de la Orquesta Filarmónica, cuando, con más buena voluntad y entusiasmo que calidad[9], la orquesta iniciaría una larga trayectoria que la llevaría a convertirse en el mejor conjunto sinfónico cubano en toda la historia del país (incluida la presente) y, en su momento de mayor esplendor, en uno de los primeros de América Latina. En el período en que fue dirigida en propiedad por Sanjuán (1924-1932) la orquesta ofreció memorables conciertos en los que presentó buena parte del repertorio contemporáneo, incluyendo varias obras cubanas (*Obertura sobre temas cubanos, Tres pequeños poemas*, de Amadeo Roldán; *Preludio para cuerdas, Tres danzas cubanas*, de Caturla), así como un número elevado de obras de la escuela nacionalista ruso-soviética, desde Glinka hasta Prokofiev.

En una segunda etapa (1923-1938) la orquesta fue dirigida por Amadeo Roldán, quien ya venía compartiendo el estrado de director con Sanjuán desde finales de la década del veinte. A su importancia como compositor, se unen ahora sus méritos como incansable divulgador y orientador del gusto musical en el país. Ya en la década del veinte había organizado, en colaboración con Alejo Carpentier, los «Conciertos de Música Nueva», en los que el público asistente pudo escuchar por primera vez obras de Igor Stravinski, Eric Satie, Francesco Malipiero, Francis Poulenc y Darius Milhaud, entre muchas otras. Desde su puesto de director titular, continuaría su labor divulgadora de la música contemporánea, ahora para un público más amplio y bajo las nuevas condiciones que ofrecía la orquesta. Por otra parte, consciente de su responsabilidad como director en propiedad, Roldán nunca desatendió la programación de un repertorio más tradicional, ofreciendo primeras audiciones de obras de Beethoven, Brahms, Chaikovski, Wagner, etc. La orquesta, que ya desde esa temprana fecha contó con el respaldo financiero del mecenas Agustín Batista, mejoró en cierta medida su situación material y técnica[10], y se creó la imprescindible atmósfera de colaboración estrecha entre el profesorado y su director. La muerte de Roldán en 1939, además de interrumpir la obra de un compositor que

[9] *Años más tarde, el crítico y musicólogo Antonio Quevedo recordaba la acogida tributada a aquel primer concierto de la Filarmónica, efectuado el 8 de junio de 1924: «La orquesta sonó a perros, según el testimonio privado de la crítica, aunque al día siguiente los periódicos gimieron todos los loores imaginables»; en: Quevedo, Antonio, «El primer concierto de la Filarmónica»; en:* Orquesta Filarmónica de La Habana *(programa de concierto), temporada 1946-1947, séptimo concierto, lunes 13 de enero de 1947, p. 18.*

[10] *A instancias de Agustín Batista se creó en 1932 el Conservatorio de la Orquesta Filarmónica, con clases de armonía y composición, violoncello, solfeo, teoría, piano, clarinete, flauta, arpa y de algunos idiomas extranjeros. Los músicos de la orquesta recibían clases gratuitas.*

aún se hallaba en pleno desarrollo y al que quedaba todavía mucho por decir[11], dejó un amargo sabor entre los instrumentistas, la sensación de que, además de a su líder indiscutible, perdían a un amigo y colega cercano, que comprendía sus necesidades y las del medio cultural cubano.

Se funda también por esa fecha, en 1934, la Sociedad de la Orquesta de Cámara de La Habana, bajo la dirección del músico catalán José Ardévol (1911-1981). Esta agrupación, compuesta en su mayoría por músicos de la Filarmónica, realizó una labor muy significativa en la divulgación de la música antigua y clásica, así como de otras obras del repertorio contemporáneo y cubano. Por sus atriles desfilaron, en primera audición en Cuba, los ciclos completos de los *Conciertos de Brandemburgo*(1934) y de *El arte de la fuga* (1937), de Juan Sebastián Bach (esta última ejecutada por vez primera de forma íntegra en América Latina en versión para orquesta de cuerdas)[12], y una extensa lista de obras de Vivaldi, Händel, Scarlatti, Palestrina, Mozart, Haydn, Stravinski, Bartok, Hindemith, entre muchísimos otros. En esa primera etapa de sus casi veinte años de existencia, la Orquesta de Cámara estrenaría también importantes obras del repertorio cubano contemporáneo como *Tres Toques*, de Amadeo Roldán (dirigida por el propio compositor), *Primera suite cubana*, de Caturla y *Nueve pequeñas piezas*, del propio Ardévol.

Otra institución de gran significación en el periodo y en casi toda la etapa republicana es la Sociedad Coral de La Habana, fundada en 1931 por María Muñoz, quien junto a su esposo, el crítico español Antonio Quevedo, realizaría también una sólida labor de orientación a través de las páginas de su revista *Musicalia*, considerada por muchos una de las mejores publicaciones musicales de Hispanoamérica en su momento.

Por su parte, la Sociedad Pro Arte Musical, aunque fundada a finales del período anterior, comienza en esta etapa su verdadera expansión, ofreciendo temporadas de concierto de altísimo nivel, con los mejores conjuntos y solistas de la época, tanto cubanos como extranjeros.

En 1925, por ejemplo, cuando a duras penas iniciaban su actividad los dos conjuntos sinfónicos cubanos ya mencionados, Pro Arte trae a Cuba a la Orquesta Sinfónica de Nueva York, introduciendo un sello de calidad desconocido en la isla y que mucho debe haber estimulado el afán poste-

[11] *En una entrevista ofrecida al diario* El Mundo, *el director vienés Erich Kleiber expresaba: «¡Qué gran pérdida para Cuba la muerte de este músico en plena juventud! Era el maestro natural de la presente generación [...]. Hubiera sido –empezaba a serlo– el Falla, el Ravel cubano»; en* El Mundo, *9 de marzo de 1945, p. 4.*

[12] *Ardévol, José, «Biografía de una orquesta»; en:* Música y revolución, *Ediciones Unión, La Habana, 1966, pp. 154-161.*

rior de un mecenas como Agustín Batista por llevar a la Filarmónica hasta un nivel artístico jamás alcanzado antes por una orquesta cubana. Así recordaba Alejo Carpentier años después la actuación de la orquesta neoyorquina en La Habana:

> La Orquesta Sinfónica de Nueva York fue la primera orquesta verdadera que tuve la oportunidad de escuchar en mi vida... Cuando ese ilustre conjunto instrumental visitó La Habana [...] yo había escuchado ya otras orquestas. Pero se trataba de las incipientes orquestas habaneras, que iniciaban trabajosamente su trayectoria artística, sin disciplina ni método de trabajo –careciendo en muchos casos de instrumentos indispensables[13].

En cuanto a los intérpretes, basta una breve mirada a la extensa lista de solistas que actuaron en Cuba con el auspicio de Pro Arte para tener una noción de la exquisita labor artística realizada por esta institución en sus más de cuatro décadas de existencia. Violinistas como Yehudi Menuhin, Jascha Heifetz o Isaac Stern; un violonchelista como Pablo Casals o pianistas de la talla de un Serguéi Rachmaninov, Vladimir Horowitz, Rudolf Serkin, Arthur Rubinstein o Claudio Arrau, cantantes como Beniamino Gigli, Zinka Milanov, Mario del Mónaco, Renata Tebaldi o Elisabeth Schwarzkopf, actuaron en Cuba en diferentes momentos, algunos en más de una ocasión.

Ya a mediados de 1927 la institución estuvo en condiciones de iniciar la construcción de su propio teatro, el Auditórium, reuniendo entre sus ricos abonados un capital ascendente a 250.000 pesos mediante la emisión de bonos hipotecarios[14]. Un año y medio después, en diciembre de 1928, el coliseo quedaba inaugurado con un concierto en el que se presentó el poema sinfónico *Anacaona*, de Eduardo Sánchez de Fuentes. A partir de ese día, el Auditórium pasó a ser el centro principal de la música de conciertos en el país[15].

Asimismo, Pro Arte creó a principios de los años treinta dos escuelas de gran relieve en nuestra cultura: la de ballet, dirigida por Nicolai Yavorsky, la misma que luego se convertiría en la hoy mundialmente famosa escuela cubana de ballet encabezada por Alicia Alonso; y la de guitarra clásica, que funcionó durante doce años (1931-1943), echando los cimientos de lo que

[13] *Carpentier, Alejo, «La Orquesta Sinfónica de Nueva York»; en:* Ese músico que llevo dentro, *t. II, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, p. 382.*

[14] *Jiménez Soler, Guillermo,* La burguesía en Cuba *(inédito).*

[15] *Y lo sigue siendo en la actualidad, después de su reinauguración, tras un largo período de abandono cuando, a consecuencia de un devastador incendio, el teatro quedó casi totalmente destruido.*

en la actualidad se conoce también como escuela cubana de guitarra, de la cual han surgido maestros tan destacados como Isaac Incola, Leo Brouwer y, más recientemente, Rey Guerra o Joaquín Clerch. Otros dos méritos indiscutibles de Pro Arte fueron el haber otorgado becas para que jóvenes talentos cubanos pudieran continuar estudios de nivel superior en el extranjero –ése fue el caso de Jorge Bolet e Ivette Hernández–, y el haber mantenido durante décadas una excelente revista sobre música que, además de informar sobre la historia y las actividades de la Sociedad, promovió los estudios musicológicos mediante el otorgamiento de premios y la publicación en sus páginas de serios ensayos sobre la materia.

Las trágicas muertes de Roldán y Caturla, cierran con una nota luctuosa ese período fundacional para la música culta en Cuba. Especular sobre lo que habría podido suceder si la muerte no hubiera segado tan prematuramente aquellas dos vidas fecundas, sería poco serio y rebasaría los marcos de este trabajo. Sin embargo, sí es posible afirmar que la semilla sembrada por ellos, o por figuras e instituciones como los Quevedo, Ardévol, Pro Arte y nuestros dos conjuntos sinfónicos, germinaría con gran fuerza y robustez en la década siguiente, cuando la música de concierto alcanzó en Cuba niveles insospechados, y la labor iniciada por Roldán y Caturla sería continuada por un grupo de compositores jóvenes poseedores de una más sólida formación musical.

Los dorados cuarenta

La década de los cuarenta constituye sin lugar a dudas uno de los períodos de mayor esplendor de la música de conciertos en Cuba en toda su historia. Un acontecimiento de capital importancia abre esa década: la fundación, en 1939, del Patronato Pro Música Sinfónica, bajo la presidencia del acaudalado mecenas Agustín Batista González de Mendoza (1899-1968).

Con la muerte de Roldán, la Filarmónica, que había perdido repentinamente a su director y principal animador, estuvo por un momento en peligro de desintegrarse. Una campaña hecha pública en varios órganos de prensa solicitaba la pronta intervención del gobierno y de los hombres acaudalados del país para salvar a la orquesta de la desaparición definitiva. A esa solicitud respondió Agustín Batista[16], quien en poco tiempo logró

[16] *Que ya venía ejerciendo su mecenazgo a título individual desde principios de los años treinta.*

nuclear a su alrededor a un nutrido grupo de patrocinadores, iniciando de esa manera un sistema de mecenazgo muy similar al que se practica aún en los Estados Unidos, de significativas consecuencias para el desarrollo de nuestra música de concierto. Con habilidad similar a la demostrada en los negocios, Batista consiguió, al decir de Jorge Mañach, movilizar en torno suyo «no sólo las aficiones artísticas, sino también [...] las vanidades sociales», mostrando ser «un maestro de "logística" cultural»[17]. En muy poco tiempo la situación material y técnica de la orquesta mejoró notablemente. Se fundó el Coro Filarmónico, al frente del cual realizó una encomiable labor, por varias décadas, el director y compositor austriaco Paul Csonka. Se crearon nuevas plazas de instrumentistas, se mejoraron las distintas secciones con la compra o el alquiler de nuevos instrumentos y la incorporación de algunos solistas foráneos, se incrementó de forma considerable el salario del profesorado y se creó para ellos un fondo de pensiones y auxilio; y, lo más importante, el Patronato comenzó una sistemática labor de divulgación que trascendía las meras fronteras de la capital al concertar contratos con la radio para que los conciertos de la orquesta fueran escuchados en todo el territorio cubano y, en ocasiones, fuera del país[18]. Asimismo, se realizaron por esa fecha las primeras grabaciones con interpretaciones de la orquesta dirigida por el maestro Freccia y, más tarde, se organizarían temporadas de verano con presentaciones al aire libre en la Universidad y en lugares públicos como la Plaza de la Catedral. Todo eso requería fondos. Datos publicados a finales de la década del cuarenta, que en cierto modo resumen la labor de Batista al frente del PPMS, revelan el gran salto que dio la Filarmónica en esos pocos años. En la temporada 1939-1940 (la que inicia las actividades del Patronato) los gastos por concepto de salario de los profesores, por ejemplo, ascendieron a 10.263,75, mientras en la temporada 1946-1947, por ese mismo concepto, se desembolsaron 111.900, diez veces más[19].

A todo ello se une la coyuntura política internacional, cuando el auge del fascismo, primero, y el inicio de la guerra europea, después, fueron arrojando a las costas de América un elevado número de músicos, intelec-

[17] *Mañach, Jorge, «Kleiber-Ivette»; en:* Diario de la Marina, *jueves 1º de marzo de 1945, p. 4.*

[18] *El concierto de despedida del maestro Freccia, el 15 de marzo de 1943, se transmitió por la cadena de estaciones de radio de la Mutual Broadcasting System, de los Estados Unidos.*

[19] *Bajo el epígrafe «Otros gastos» se consigna que en esos mismos períodos los desembolsos del Patronato fueron de $ 19.212,43 (Temporada 39-40) y de $ 82.700 (Temporada 46-47); en: Patronato Pro Música Sinfónica, «Estado comparativo de los ingresos, gastos y déficits durante las 8 temporadas desde 1939-1940 hasta 1946-1947»; en:* Diario de la Marina, *30 de mayo de 1947, p. 12.*

tuales y profesionales notables, lo que permitió al PPMS la contratación de directores extranjeros del más alto rango[20].

En un primer momento, la orquesta fue dirigida por el maestro italiano Massimo Freccia, quien pasó por el podio de la Filarmónica (1939-1943) sin muchas penas ni glorias en el aspecto musical, salvo lo relativo quizá a las grabaciones hechas bajo su batuta. Con la renuncia de Freccia a principios de 1943, quedaría abierto el camino para concretar los elevados propósitos del Patronato: hallar al director de verdadero talento dispuesto a trabajar ardua y continuamente en aras de la superación definitiva de la orquesta.

Kleiber

No andaba descaminado el cronista de un diario habanero cuando auguraba, con manida frase, que la noche del 25 de marzo de 1943 quedaría «grabada para siempre en los anales de la música en Cuba»[21]. Ese día ofreció su primer concierto en La Habana el director vienés Erich Kleiber (1890-1956). La permanencia de Kleiber en Cuba, primero como director invitado (1943-1944) y posteriormente en calidad de titular de la Orquesta Filarmónica (1944-1947) merece un análisis aparte en este panorama histórico sobre la música de concierto en la etapa republicana. Lo poco que sobre él se ha dicho o escrito en las últimas décadas se limita casi siempre a elogiar el innegable progreso técnico que alcanzó la orquesta bajo su batuta, para seguidamente verter, en el mejor de los casos, juicios erróneos, cuando no gratuitamente calumniosos sobre su actuación en Cuba.

Kleiber fue, en efecto, un gran pedagogo y entrenador de orquestas. A su probada maestría en el difícil arte de la dirección orquestal[22], unía el sagrado don de saber enseñar y un espíritu de colaboración con los músicos bajo su «mando» al que mucho tienen que agradecer aún varias grandes orquestas del orbe, incluidas algunas latinoamericanas. Sin embargo,

[20] *La lista de famosos directores que actuaron al frente de la Filarmónica durante los años en que ésta fue regida por el PPMS es realmente impresionante. Para ofrecer una idea sobre la calidad absoluta de la labor llevada a cabo por esa institución, quisiéramos mencionar sólo algunos de ellos, incluyendo entre paréntesis el año de su actuación en La Habana: Erich Leinsdorf (1944), Eugene Ormandy (1944), Sir Thomas Beecham (1946), Bruno Walter (1948), Clemens Krauss (1948), Herbert von Karajan (1949), Arthur Rodzinski (1949), entre otros.*

[21] Diario de la Marina, *25 de marzo de 1943.*

[22] *Recuerde el lector que en el momento en que Kleiber abandonó Alemania en 1935, siendo entonces director musical general de la Ópera Estatal de Berlín, y aun al arribar a La Habana en 1943, estaba considerado, junto a Arturo Toscanini, Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter y Otto Klemperer, una de las cinco primeras batutas del mundo.*

su labor en Cuba fue mucho más abarcadora. Tal vez lo que le proporcionó las mayores simpatías en nuestro país fue la creación de los conciertos populares, en los que, por un precio bastante módico, los sectores de menores ingresos podían escuchar, los domingos en la mañana, la misma música que se ofrecía la noche del día siguiente en los llamados conciertos de gala. En la programación, Kleiber continuó la labor iniciada por Tomás, Roig, Sanjuán y Roldán, ofreciendo primeras audiciones de muchas piezas del repertorio universal[23], ahora con una calidad interpretativa que superaba con creces a la de directores anteriores[24]. Estrenó en Cuba importantes obras del repertorio contemporáneo, tales como *Matías el pintor*, de Hindemith, tres fragmentos sinfónicos de la ópera *Wozzeck*, de Alban Berg, la suite *Homenajes*, de Manuel de Falla, entre otras. Asimismo, contrariamente a lo que se ha afirmado sobre un supuesto desinterés de Kleiber hacia la música cubana y latinoamericana, el vienés respondió a un llamado público del Grupo de Renovación Musical, incluyendo de inmediato en los programas de la Filarmónica obras de los cubanos Ardévol, Pablo Ruiz Castellanos, Roldán, Caturla, Gilberto Valdés, Julián Orbón y Joaquín Nin-Culmell, así como de los argentinos Alberto Ginastera y Juan José Castro[25]. Quienes le reprocharon haberse concentrado más en el repertorio romántico (Beethoven, por ejemplo, fue uno de los más interpretados), acusándolo por ello hasta de aliado de los «sectores musicales más reaccionarios»[26],

[23] *En los 80 conciertos que Kleiber dirigió en Cuba entre 1943 y 1954, el director vienés ofreció 40 obras en primera audición en Cuba, incluyendo en esta cifra estrenos absolutos o parciales del repertorio contemporáneo universal y cubano.*

[24] *En la historiografía musical cubana más reciente ha prevalecido la errónea tendencia a disminuir la labor realizada por el Patronato y Kleiber contraponiéndola a la época en que Amadeo Roldán dirigía la orquesta, cuando en realidad se trata de dos momentos distintos en la evolución de ese conjunto sinfónico. La gigantesca y abnegada labor de Roldán como compositor, director y profesor, bajo condiciones materiales muy precarias, no debiera llevarnos a idealizar su imagen en lo relativo al aspecto técnico de la dirección orquestal. Me parece que en ese sentido, una falsa interpretación del concepto martiano del «vino agrio, pero nuestro», nos impide una vez más ver las cosas en una perspectiva correcta. En 1947, el joven músico Hilario González, nada sospechoso de ser enemigo de Roldán o de lo que éste representaba en el plano estético, aludía a este hecho, nada menos que desde las páginas del periódico* Hoy: *«Por él [por Kleiber] se conoció Beethoven. Parece aventurado decirlo, pero debemos [...] reconocer que un estreno de Ravel o Stravinsky por Roldán no compensaban las deficiencias del Beethoven que ofrecía». (González, Hilario, «Vals en tapabarros»; en:* Hoy, *1º de abril de 1947, p. 10).*

[25] *A ello se suma el hecho de que en cada país latinoamericano donde trabajó por tiempo prolongado, Kleiber estrenó e interpretó la música de los compositores nacionales, incluida la de los jóvenes. El compositor uruguayo Héctor Tosar, por ejemplo, debe a Kleiber el estreno de su* Concierto para piano y orquesta. *En Cuba, estrenó dos movimientos de la* Sinfonía en do *de Julián Orbón.*

[26] *Ardévol, José, Introducción a* Cuba: La música, *Instituto del Libro, La Habana, 1969, p. 147.*

olvidaban o ignoraban que el director austriaco se tomó muy en serio lo de la superación técnica de la orquesta y que, según un precepto muy particular suyo, toda orquesta sinfónica, para poder aspirar a la condición de tal, debía conocer a fondo las nueve sinfonías del Gran Sordo de Bonn y ejecutarlas «bajo una misma mano, para que advierta la continuidad y el desarrollo de un estilo»[27]. Consecuente con ese principio, interpretó en Cuba las nueve sinfonías, algunas en más de una ocasión. Por último, los que en cierto momento le achacaron no estar compenetrado con nuestro medio, olvidando la profunda y sincera admiración de Kleiber por la truncada obra de Roldán y Caturla[28], y soslayando asimismo las fraternas relaciones del vienés con los músicos de la orquesta[29] o con intelectuales cubanos como Wifredo Lam, Julián Orbón o Alejo Carpentier[30], entre otros, tendrían que explicar, por su parte, por qué entonces, a raíz de la abrupta renuncia del austriaco, un sector del público reaccionó espontáneamente organizando una manifestación por las calles de La Habana[31], mientras la prensa se polarizaba durante meses en un encarnizado debate que ha quedado en la memoria como «el caso Kleiber», el cual marcó el inicio del fin para el Patronato y, poco más tarde, también para la Orquesta Filarmónica.

En marzo de 1947 Kleiber partía de La Habana rumbo a Buenos Aires. Sólo volvería a Cuba siete años después, para dirigir cinco conciertos que apenas tuvieron repercusión en una Habana ya embrujada por el hechizo de la televisión. Quizás estuviesen aún demasiado frescas las heridas de 1947. Su labor en Cuba, sin embargo, como auguró Hilario González en el

[27] *Carpentier, Alejo, «Genio y figura»; en:* Ese músico que llevo dentro, *t. I, p. 372.*

[28] *Acerca de las opiniones de Kleiber sobre Roldán, ver nota 11 de este trabajo. Sobre Caturla, el director vienés se expresó en forma igualmente elogiosa cuando presentó con la Filarmónica su obra* La rumba, *los días 25 y 26 de marzo de 1945. En entrevista para* El Mundo, *Kleiber decía: «Su muerte, también prematura como la de Roldán, ha sido igualmente una desdicha para Cuba. Su música es un vino que sigue reposándose en la fama. Tiene toda la buena influencia de Stravinski, sin dejar un solo momento de ser música cubana. Su rumba no es una rumba, es la rumba: un tema. Un motivo que se eleva a la zona de la verdad sinfónica [...]. Yo estoy dirigiendo esta obra con la mayor devoción»; en:* El Mundo, *22 de marzo de 1945, p. 4.*

[29] *A un nivel como sólo lo alcanzó antes, quizás, el propio Roldán. Algunos testimonios indican que Kleiber continuó enviando dinero e instrumentos para la orquesta incluso después de haberse marchado de Cuba, y mantuvo correspondencia con varios de los integrantes de aquella agrupación.*

[30] *Este último afirma incluso que Kleiber, mientras vivió en La Habana, «asistía a todos los conciertos dados por los compositores jóvenes, alabando sin reservas o criticando con rigor», Carpentier, A., «El recuerdo de Kleiber»; en:* Ese músico que llevo dentro, *t. I, p. 369.*

[31] *Tal vez las nuevas generaciones de cubanos no concedamos mucha relevancia al hecho de que se haya organizado una manifestación. Pero que esto ocurriese en 1947, de manera espontánea, y por motivos de índole ajena a la política, es un hecho realmente a tomar en cuenta.*

artículo ya citado, iría «engrandeciéndose con el devenir de la historia»[32]. En evocadoras palabras publicadas en *Carteles* con motivo de la muerte del director en 1956, Antonio Quevedo apuntaba:

> Para él [para Kleiber], el podium de una orquesta no era pedestal sino púlpito, y con esa mira tan elevada dirigió durante tres temporadas enteras nuestra Orquesta Filarmónica de La Habana, llevándola a un grado de perfección que nunca tuvo hasta entonces, y –podemos afirmarlo sin herir susceptibilidades– no volverá a tener mientras no surja otro Kleiber con distinto nombre que la levante de nuevo[33].

Así fue. Y así ha sido. Las emotivas palabras de Quevedo han conservado su carácter profético hasta hoy. El Patronato continuaría sus actividades unos pocos años más hasta 1950, fecha en que quedaría disuelto definitivamente. Su decadencia había comenzado hacia 1945, desde el momento en que su fundador y generoso mecenas, Agustín Batista,

> Trasladó la prioridad de su talento organizativo para otra actividad, menos espiritual pero más rentable, poniéndola al servicio de The Trust Company of Cuba, un banco quebrado que comprara en 1943 para convertirlo, como hizo también con la orquesta, en el primero de Cuba[34].

Salvo el breve período en que la orquesta fue dirigida por el argentino Juan José Castro (1947-1948), por su estrado desfilaron varios directores ocasionales de probado talento, pero sin la capacidad ni el interés por trabajar en aras de la superación de la orquesta. Cuando en 1950 se produce el cisma definitivo entre los músicos y el Patronato, comenzaría lo que un instrumentista de aquella gloriosa agrupación denominaría de «declinación y muerte»[35] de la Orquesta Filarmónica.

Grupo de Renovación Musical

Los antecedentes inmediatos a la fundación del Grupo de Renovación Musical es preciso ir a buscarlos a las aulas del Conservatorio Municipal

[32] *González, Hilario,* Ibíd.

[33] *Quevedo, Antonio, «Duelo cubano por la muerte de Kleiber»; en:* Carteles, *5 de febrero de 1956, p. 47.*

[34] *Jiménez Soler, Guillermo,* op. cit.

[35] *Márquez, Roberto, «Uno de los valores musicales de nuestra América»; en: Henríquez, María A.,/Piñeiro Díaz, José (comp.),* Amadeo Roldán. Testimonio, *Letras Cubanas, La Habana, 2001, p. 115.*

de La Habana, donde desde 1938 el profesor José Ardévol impartía clases de armonía y composición en sustitución de Roldán. Ardévol, quien en ese momento transitaba por lo que él mismo llamó etapa neoclásica de su obra, inicia una profunda reforma en la enseñanza, creando una nueva conciencia entre sus alumnos sobre la necesidad de adquirir un dominio preciso de la técnica y una mayor familiaridad en el uso de las grandes formas, para lo cual esa formación neoclásica resultaba, en opinión del maestro catalán, muy beneficiosa. En junio de 1942, en un concierto organizado por la Sociedad de la Orquesta de Cámara para presentar seis sonatas para piano compuestas por algunos de los alumnos de Ardévol, tiene lugar lo que se considera el primer acto público del Grupo de Renovación Musical. A él se integran en un inicio músicos como Harold Gramatges, Julián Orbón, Edgardo Martín, Juan Antonio Cámara, Serafín Pro, Gisela Hernández, Hilario González y Argeliers León, entre otros. Desde las programáticas palabras que leyera Ardévol en aquella ocasión, se perciben ya las amplias miras que movían a los integrantes y al líder del grupo:

> Estoy convencido [decía Ardévol] [...], de que, lo primero a que debe aspirar el novel compositor cubano, es al dominio del oficio, al conocimiento y práctica de las pequeñas, pero también de las grandes formas, al contacto con distintas técnicas del pasado y del presente. En fin, tengo la certeza de que mientras no se dominen los medios superiores de composición hasta el punto de que se pueda hacer [...] un buen tiempo de sonata, unas variaciones, una fuga, un movimiento de cuarteto, de sinfonía o de concierto, muy poco será posible decir, aunque sea mucho lo que se lleve dentro[36].

En ese mismo sentido, se aspiraba a la formación de un músico más integral, conocedor profundo de las demás artes, la literatura, la pintura, la filosofía. Sabiéndose continuadores de la labor iniciada por Roldán y Caturla, los miembros de Renovación reconocían en la obra de esos dos compositores un punto de partida al que sería necesario retornar luego de haber alcanzado la sólida formación técnica a la que se aspiraba, en aras de continuar realizando una obra esencialmente cubana, pero con un modo de «enfocar y tratar lo propio menos naturalista que el que había primado en la obra de los dos grandes fundadores [...] de la nueva música cubana»[37].

Estos encomiables propósitos, sin embargo, se resintieron más tarde, a mediados de la década, de lo que pudiera llamarse un neonacionalismo de

[36] *Ardévol, José, «Sonatas para piano de compositores cubanos jóvenes»; en:* Música y revolución, *Ediciones Unión, La Habana, 1996, p. 24.*

[37] *Entrevista con José Ardévol; en:* Unión, *nº 4, año 10, diciembre de 1971, p. 108.*

«línea dura», el cual se extendió hasta la década de los cincuenta y provocó desde temprano varias deserciones entre los integrantes del grupo[38]. Debido quizá a la personalidad inflexible de Ardévol, este radicalismo un tanto dogmático e intolerante se puso de manifiesto ya desde aquellas palabras fundacionales leídas en junio de 1942, donde se planteaba: «Las puertas están abiertas [...], pero la exclusión será necesaria y la practicaremos con firmeza siempre que pueda contaminarse y pudrirse la tan amplia ideología que hemos intentado exponer»[39].

No obstante, en lo relativo a la creación de una nueva conciencia artística en la isla, el Grupo jugó un papel fundamental, no sólo en el aspecto pedagógico sino a través de la creación de una música de esencia cubana mucho más elaborada, de la crítica en los periódicos y de la publicación de ensayos musicológicos en distintas revistas (*Orígenes*, *Conservatorio*), con la organización de conferencias y ciclos de conciertos (la Orquesta de Cámara, por ejemplo, continuó en esta etapa su loable labor, estrenando innumerables obras de esos jóvenes compositores) y una constante lucha contra todo lo que les pareciera banal e intrascendente.

La labor del Patronato y de Kleiber, por una parte, llevando la Orquesta Filarmónica hasta un grado de perfección técnica nunca antes alcanzado, y la del Grupo de Renovación, propiciando una radical transformación en la enseñanza y en el ámbito de la composición, por otra, marcan esta década verdaderamente prodigiosa para la cultura cubana, que vio nacer proyectos culturales como los de *Orígenes*, el Teatro Universitario (iniciado por el también austriaco Ludwig Shajowicz), la labor de divulgación cinematográfica a cargo de José Manuel Valdés Rodríguez, el movimiento de renovación arquitectónica en la Universidad, entre tantos otros.

Los cincuenta

La década de los cincuenta, signada en lo político por el cuartelazo del 10 de marzo de 1952, pudo haber sido, en lo cultural, coincidiendo simbólicamente con el cincuentenario de la República, un período de consolidación de la profunda y diversa transformación que en ese sentido venía desarrollándose en Cuba desde principios de la década del veinte. En ciertas

[38] *Ello se produce sobre todo después de la publicación, en 1945, de un manifiesto titulado «Presencia cubana en la música universal», que provocó, por ejemplo, la renuncia pública de Gisela Hernández. Ya antes habían renunciado Hilario González y Julián Orbón.*

[39] *Ardévol, José,* op. cit., *p. 26.*

esferas, eso se logró. En la arquitectura, por ejemplo, emerge una vanguardia que en muy poco tiempo cambiaría radicalmente el perfil de la ciudad. Surge un incipiente movimiento cinematográfico con obvias influencias del neorrealismo italiano que comienza a manifestarse a través de la crítica, el ensayo y de una muy escasa y precaria producción propia. En la literatura, una nueva generación de escritores irrumpe con fuerza en la escena de las letras, mostrando su voluntad renovadora a través de las páginas de la revista *Ciclón*.

En la música, sin embargo, no hay avances tan dignos de mención, salvo quizás el hecho de que en esa década, la Sociedad Pro Arte logra concretar una de sus más antiguas aspiraciones: ofrecer cada año a sus asociados una breve temporada de ópera con figuras destacadas del canto lírico internacional[40]. La Orquesta Filarmónica, por su parte, pareció resucitar en un primer momento a principios de la década, regida ahora por un Consejo Superior compuesto por músicos, intelectuales y figuras públicas, pero lastrada en su labor por una abrumadora escasez de fondos –tanto públicos como privados– que fomentó la indisciplina y la deserción de los músicos, obstaculizando un trabajo sistemático en cuanto a la programación y a la consolidación del nivel técnico alcanzado en la década precedente. En una encuesta realizada en 1954 por la revista *Nuestro Tiempo* acerca de la crítica situación de la orquesta, el joven compositor Aurelio de la Vega señalaba:

> Cuando en las grandes ciudades una orquesta sinfónica realiza sus funciones [...], la crítica local saluda un estreno, comenta una audición o señala los defectos de la versión de turno de una obra. En La Habana [...] la crítica tiene que ocuparse, cuando de su Orquesta Filarmónica se trata, de hacer patéticos llamamientos periódicos en pro de un apoyo elemental que permita la subsistencia del organismo[41].

En 1950, por iniciativa de Enrique González Mántici (quien había estudiado dirección orquestal con Kleiber en La Habana), se intentó crear el llamado Instituto Nacional de Música, con el propósito de dar una mayor cabida a la música cubana contemporánea en los conciertos de música sinfónica. Pero la institución que pudo realizar un trabajo un poco más sostenido en esa etapa fue la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, surgida en el

[40] *Río Prado, Enrique,* Pasión cubana por Giuseppe Verdi. La obra y los intérpretes verdianos en La Habana colonial, *Ediciones Unión, La Habana, 2001, p. 148.*

[41] *«Cuatro opiniones sobre la crisis de la Orquesta Filarmónica»; en:* Nuestro Tiempo, *año 1, nº 2, nov. de 1954; publicado en: Hernández Otero, Ricardo (comp.),* Revista Nuestro Tiempo, *Letras Cubanas, La Habana, 1989, p. 23.*

ámbito del Conservatorio Municipal en 1951 y dirigida durante sus ocho años de existencia por el compositor Harold Gramatges. En sus inicios, la Sociedad contó con el importante espaldarazo del Ministerio de Educación y de su Dirección de Cultura, encabezados entonces por Aureliano Sánchez Arango y Raúl Roa, respectivamente.

Nuestro Tiempo, aunque surgida en el sector de la música, fue desde sus inicios un foro para la vanguardia artística del país y aglutinó a creadores de la plástica, el cine, el teatro, etc. Entre lo más relevante realizado en el aspecto musical, está la organización de conciertos comentados de música contemporánea, con algunos estrenos de autores cubanos, en los que los respectivos compositores tenían la oportunidad de intercambiar opiniones con el público presente acerca de los aspectos estéticos y técnicos de su obra. Sin embargo la sociedad, que en cierto modo fue continuadora en lo musical de la labor iniciada por el Grupo de Renovación, siguió predicando una posición de marcado acento nacionalista, a la que se atribuye el haber impedido que la música cubana de esa época se actualizara mucho más respecto a las nuevas tendencias universales. No obstante, surge en esa década una nueva generación de compositores que, si bien en sus inicios participaron de ese nacionalismo, fueron luego alejándose de él en mayor o menor medida, incorporando nuevos lenguajes y modos de hacer a sus obras (dodecafonismo, serialismo, aleatorismo, música concreta, música electrónica, etc.). Entre estas nuevas figuras destacan nombres como los de Juan Blanco, Carlos Fariñas, Nilo Rodríguez, Leo Brouwer, entre otros. Otros compositores, como es el caso singular de Aurelio de la Vega, se apartan radicalmente desde el principio de esa línea de creación nacionalista, sumergiéndose en el universo sonoro del dodecafonismo, primero, o de la música electrónica, después, lo que le valió que su obra haya sido clasificada hasta hoy bajo el estigma de «no cubana» o «sin raíces propias»[42].

Por su parte, el gobierno de Fulgencio Batista, con la creación del Instituto Nacional de Cultura, en una hábil pero a la larga fallida jugada política, intentó ganar las simpatías del sector intelectual al pretender satisfacer una antigua aspiración del mismo: acoger bajo el presupuesto del Estado varias de las instituciones culturales emblemáticas de los períodos anteriores. La impopularidad creciente del general, así como su desprestigio por la forma en que se había adueñado del poder, dieron al traste sin embargo con tales propósitos, al encontrar firmes muestras de coraje cívi-

[42] *Un destino similar ha sufrido casi hasta hoy la obra de Julián Orbón, quien desde la década del 50 encaminó sus pasos hacia la investigación de la música española antigua. Véase, por ejemplo: Ardévol, José, Introducción a* Cuba: La música, *La Habana, 1969, p. 117.*

co por parte de un sector significativo de esa intelectualidad, entre las cuales, quizás la más conocida, es aquella declaración pública de Lezama rechazando la oferta del INC de sufragar los gastos de la revista *Orígenes* a cambio de mencionar en sus páginas el patrocinio de esa institución oficial[43]. Otro ejemplo de lo mismo fue la respuesta dada a la revista *Bohemia* por la presidenta del Lyceum Lawn Tennis Club (otra institución cultural de capital importancia en el período republicano y particularmente en esta década), apoyada enteramente desde las páginas de su revista por la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo:

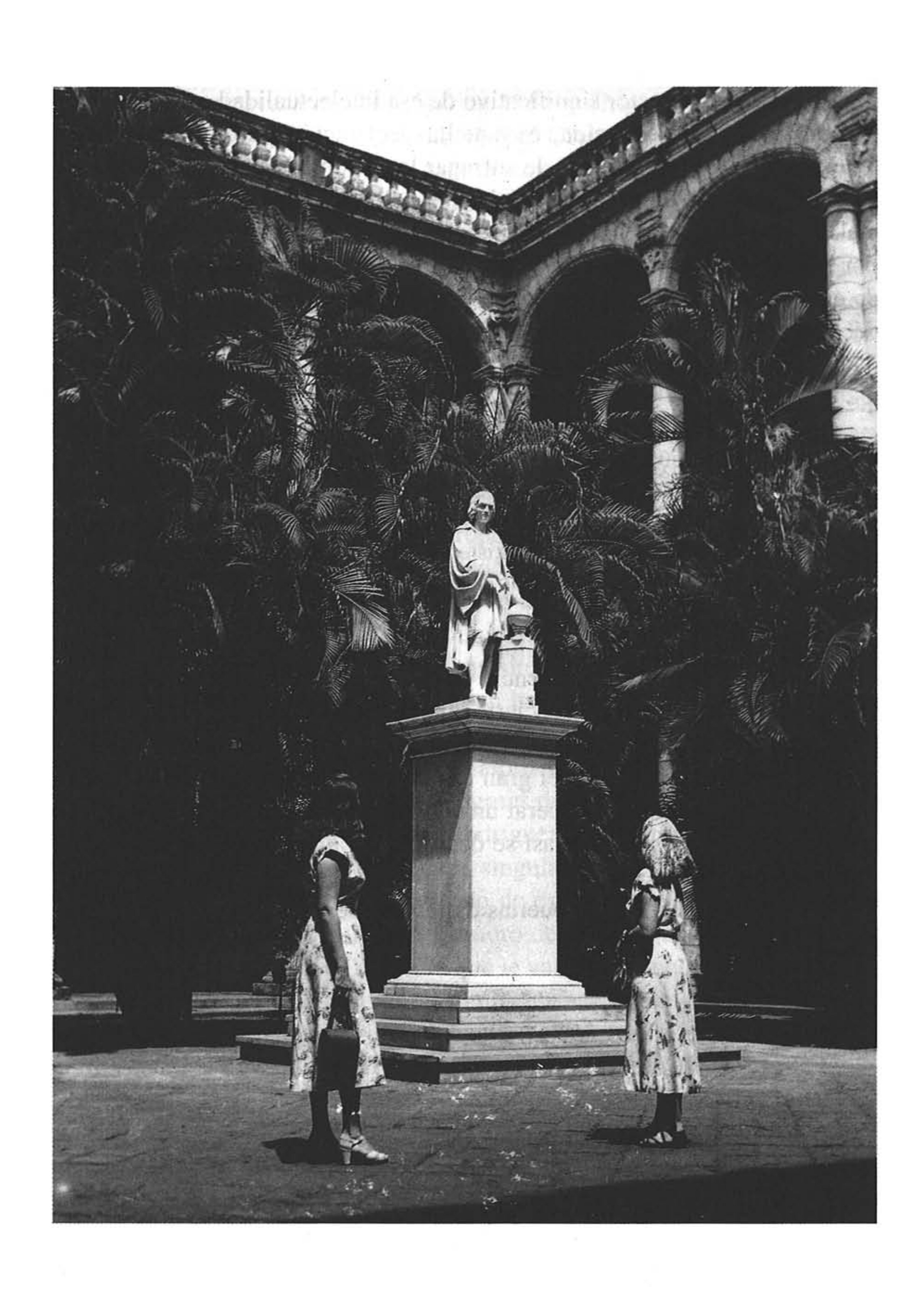
> En cuanto a las perspectivas culturales, las considero en íntima relación con el clima cívico del país. La eficacia en cuantas medidas [...] se propongan lograr la erradicación del analfabetismo, la elevación del nivel educacional de nuestra población y la divulgación de nuestra cultura, se resiente en su raíz misma cuando no existen la libre expresión del pensamiento, la tolerante convivencia y todo lo que lleva implícito el respeto integral a los derechos humanos[44].

A pesar de esa firme resistencia de un sector de la intelectualidad, el INC logró ofrecer algunos conciertos memorables con las recién absorbidas Orquesta de Cámara, dirigida por Alberto Bolet, y la Orquesta Filarmónica. La llegada a Cuba del gran director Igor Markevitch como titular de esta última, prometía recuperar un tanto la calidad que había ido en descenso en los últimos años, y así se demostró en algunos de los conciertos ofrecidos por ese director.

Pero ya casi tocaba a las puertas diciembre de 1958.

[43] *«Si andamos (sic) diez años con vuestra indiferencia, no nos regalen ahora, se lo suplicamos, el fruto fétido de su admiración», en:* Orígenes, *nº 35, La Habana, 1954.*

[44] *Citado en: «Editorial al abrirse 1956»; en:* Nuestro Tiempo, *año 3, nº 9, enero de 1956, p. 1.*



El Ayuntamiento de La Habana

PUNTOS DE VISTA



Antigua Avenida Carlos III. La Habana

Casa de todos

Orlando González Esteva

Nadie habla solo,
ni siquiera el silencio:
casa de todos.

*

¡Qué encontronazo!
Al dar vuelta a la esquina,
luna de paso.

*

Invento el mar:
un vaivén, mucha agua
y algo de sal.

*

Hoja de parra,
cae la mano delante
de la guitarra

*

¡Qué reverencias
ante todo, ante nadie,
hoja de hierba!

*

Ah, robles, robles,
¿y esas ramas tendidas?
¿A quién? ¿A dónde?

*

Bajo los árboles,
se diría que el tiempo
juega a quedarse.

*

Aun en Cuba,
si los pájaros cantan,
añoro Cuba.

*

Sol de la tarde.
Tanto caer y aún
ruborizarse.

*

Pondera el gato,
melancólicamente,
si me hará caso.

*

Pared arriba,
el caracol sospecha
que hay otra vida.

*

¿Quién está ahí?
Una sombra. La sombra
de quien no fui.

*

Cielo, no: red.
Al escaparse el pájaro,
¡cae sobre él!

*

Salta que salta:
el gorrión imagina
no tener alas.

*

Flor escotada.
Le da vértigo al cielo,
mirón con alas.

*

Escribo a ratos.
Me interrumpe el silencio:
grillo operático.

*

Invento a Dios:
un silencio que me habla,
y otro que no.

*

Vi todo el cielo
atisbarnos, desnudo,
por el espejo.

*

No duermo bien.
Alguien toca a la puerta
que no se ve.

*

El cielo fuera
de mí; dentro, la playa.
Reloj de arena.



Lago del Country Club. La Habana



La Habana vista desde la fortaleza de La Cabaña

La conquista de La Habana en 1762.
El discurso hegemonizador norteamericano

Judith A. Weiss

A modo de introducción

La toma de La Habana por los ingleses en 1762 ha sido el motivo para numerosos estudios y recopilaciones de documentos. De hecho, la investigación que ha resultado en este artículo comenzó con una búsqueda de textos literarios o paraliterarios (es decir, de géneros que suelen incluirse en un canon de la escritura, como lo son la epístola y el sermón), productos del sitio y de la ocupación de La Habana en 1762-1763. Durante el curso de esta investigación, no surgió ningún estudio que enfocara el cuerpo de ensayos y comentarios publicados en Norteamérica sobre ese breve pero importante episodio de la historia de las relaciones entre Cuba, España, Gran Bretaña y Estados Unidos. Se trata de un cuerpo de materiales dispersos, que desde el primer rastreo de materiales y desde la primera lectura han revelado una curiosa continuidad, tanto en su lenguaje como en los paradigmas que manejan. En este estudio, que resultó de una nueva lectura de algunos de esos textos, nos proponemos establecer la instrumentalidad del episodio de 1762 para la construcción del discurso hegemónico estadounidense.

Se presentarán como textos primarios un sermón y tres artículos, publicados entre 1762 y 1902, que marcan pautas en el desarrollo del discurso hegemónico norteamericano con relación a Cuba e indican que la actitud y la conducta de Estados Unidos hacia Cuba tiene orígenes anteriores no solamente a la Guerra del 98 y a los movimientos anexionistas de mediados del siglo XIX, sino anteriores aún a la doctrina Monroe, a las declaraciones anexionistas de Jefferson de la década de 1780, y a la independencia de las Trece Colonias. En los textos estudiados se evidencia una continuidad a la vez que una evolución del discurso imperialista de Estados Unidos que remonta de hecho al discurso británico colonial anterior a la independencia de las Trece Colonias[1].

[1] *Los textos escogidos para este trabajo aparecen citados en varias bibliografías cubanas, pero no se han estudiado como documentos significativos o fuentes primarias. Se escogieron cuatro textos publicados en EEUU y citados en bibliografías cubanas: un sermón de acción de*

Después de situar cada texto en su momento histórico, intentando en la medida de lo posible identificar todos sus parámetros (antecedentes de los autores y de los medios en que se publicaron; contexto político), se hizo un análisis semántico de los textos. Se registraron las ocurrencias de lexemas significativos de lo siguiente: poder, intervención divina, predestinación, misión espiritual, misión política y el binario civilización-barbarie; y denotaciones de alteridad: de raza (blanco/negro, anglosajón/español/cubano) y de género. Se trazaron algunas rupturas y algunos elementos de continuidad del patrón semántico desde el sermón de 1762 hasta los tres artículos.

Los textos en su contexto

1. Treat, Joseph. *A Thanksgiving Sermon, occasion'd by the glorious news of the reduction of the Havannah. By the Revd. Mr. Joseph Treat.* New York, printed by H. Gaine, M, DCC, LXII. 12 pp.

Descripción: Un sermón de acción de gracias pronunciado en Nueva York, centro de operaciones de las tropas continentales británicas, en octubre de 1762, fecha que coincidía con la consolidación de la administración inglesa en La Habana y que precedía la llegada de los primeros buques en que regresaban los expedicionarios a Nueva York. Falta indicación del lugar donde se pronunció, pero su impresión parece garantizar su difusión semioficial. (La publicación del sermón cabe dentro de una tradición establecida en Inglaterra y sus colonias desde el siglo XVII; importantes escritores del siglo XVIII –los ingleses Jonathan Swift y Laurence Sterne, entre los más famosos– obtenían buena parte de sus ingresos de la venta de libros de sus sermones.)

Este sermón está dedicado al Capitán General Robert Monckton, «Gobernador en Jefe de la Provincia de Nueva York y de los territorios que de ella dependen en América; Vice-Almirante de la misma, y general de división de las fuerzas de Su Majestad». La dedicatoria, de 20 líneas, celebra la fama de Monckton: su genio militar hace que su nombre «brille con particular esplendor» por las recientes conquistas (Martinica y La Habana).

gracias por la conquista de La Habana por los ingleses (Nueva York, 1762); un artículo publicado en plena Guerra Civil, en la revista Atlantic Monthly *de Boston, en el que se observa el centenario de esa conquista pero también se critica la conducta imperial de Gran Bretaña, y dos artículos publicados en revistas de sociedades históricas (Rhode Island, 1899, y Maryland, 1909). Todos tratan de la acción británica contra la colonia española y de la participación de las tropas de las Trece Colonias. Los textos ofrecen una muestra de diferentes tipos y niveles discursivos, destinados a diferentes receptores, de un mismo proyecto hegemonizador.*

El tema principal del sermón es que las recientes victorias militares del Caribe y de Alemania evidencian la Gracia divina que recompensa a Inglaterra y a sus súbditos por su fe y su conducta moral.

Contexto: El nombre del Reverendo Joseph Treat no figura en las historias del sermón en las colonias británicas. Una búsqueda genealógica permite identificarlo, sin embargo, como descendiente de una de las familias fundadoras de New Haven y villas aledañas a esa ciudad portuaria de Connecticut. Un tal Robert Treat, pariente (aunque no en línea directa), fue gobernador y luego vicegobernador de Connecticut entre 1685 y 1705, y su base de apoyo político era la ciudad de New Haven, o sea que representaba las fuerzas políticas de la zona occidental de Connecticut más cercana a Nueva York. En Connecticut el Estado y la iglesia se mantenían en una alianza estrecha (Johnson 1981: 412).

Una búsqueda más extensa podría determinar su filiación religiosa, pero es lógico suponer que era anglicano, dado que este sermón fue tan importante como para ser publicado en Nueva York y a juzgar por la posición de poder que ocupaba la iglesia anglicana en Nueva York, a diferencia de las iglesias congregacionales en Nueva Inglaterra. Por otra parte, podría tratarse de una ofrenda de los colonos congregacionales del oeste de Connecticut y de Nueva York, dando fe de su unidad con la causa inglesa. Lo que sí es cierto es que la universidad de Yale se fundó «para formar un clero que estuviera libre del liberalismo de Harvard» (Johnson *loc.cit.*); por lo tanto, no importa si Treat se formó en Yale o en Inglaterra (adonde enviaban a los jóvenes postulantes al clero anglicano) –en cualquier caso sería incuestionable su identificación conservadora con el proyecto imperial inglés como tal. El estilo del sermón y su enfoque monarquista son indicadores de un sermón oficialista y probablemente anglicano.

Como punto de comparación fue muy útil leer el sermón del distinguido pastor Thomas Sewall de Boston en el marco de los festejos oficiales por la toma de La Habana, que se realizaron en esa ciudad como en la mayoría de las comunidades de las colonias (Sewall 1762). Este texto no menciona ni los hechos específicos de la expedición militar ni el papel de Inglaterra o del Rey. En esto, el sermón de Sewall parece seguir una línea política más bien característica de Nueva Inglaterra y se parece al más famoso sermón de Thomas Prince en la ocasión de la toma de Louisbourg (Prince 1745), en el que aunque sí se documenta con gran detalle la gesta de las tropas de Nueva Inglaterra, tampoco se mencionan ni al Rey ni la gloria del imperio inglés. La diferencia entre las actitudes de la zona oriental de Nueva Inglaterra y las colonias más occidentales hacia la monarquía

se evidencia en estos sermones. Sólo en la zona de influencia de Boston hubiera sido juzgada la expedición a La Habana de acuerdo a su valor para la colonia misma más bien que para la monarquía.

2. Charles C. Hazewell. «The Conquest of Cuba». *Atlantic Monthly*, vol. 12 (octubre de 1863): 462-475.

Descripción: Este artículo se publica para marcar el primer centenario de la expedición a La Habana, pero el episodio de 1762 sirve como pretexto para lanzar una dura crítica a los estados de la Confederación en la Guerra Civil, culpándolos de la depresión económica que afecta a regiones enteras del mundo que dependen del algodón del Sur. Critica asimismo la conducta imperial de Inglaterra y ofrece una condena implícita de la esclavitud y una crítica tangencial a la pasividad y la falta de preparativos con que había recibido el gobierno federal las amenazas de secesión tres años antes (citando un paralelo con la falta de preparativos de que fuera culpable el gobernador de La Habana, Juan de Prado). El artículo de Hazewell también establece por primera vez, en una revista intelectual de circulación considerable[2], la importancia de la expedición de 1762 en la formación de efectivos norteamericanos para la guerra de la independencia de catorce años después. Es significativo por ser el primer artículo que presenta para un público amplio los datos de la expedición y el primero en emplear el episodio de 1762 con fines ulteriores, pero también es el único en aplicar la historia de la expedición con propósitos que no tienen ninguna relación con Cuba en el momento: criticar la conducta de los ingleses y la falta de preparativos del gobierno en Washington ante la amenaza de secesión de la Confederación.

Contexto: Charles Hazewell, nacido en Ohio, era un periodista liberal de cierto renombre, que escribía para los diarios de Boston y otras ciudades y publicó en la misma revista *Atlantic* en 1857 un importante artículo sobre la rebelión de los Sepoy contra los ingleses en la India. Publicó su artículo sobre 1762 en plena Guerra Civil[3], en la revista mensual *The Atlantic*, que fue fundada por abolicionistas en 1857 con el propósito de promover la causa antiesclavista y de ofrecer una atalaya de la alta cultura para guiar a la nación; *The Atlantic* fue esencialmente la voz intelectual de Nueva Inglaterra durante varias décadas. Durante la Guerra Civil la misma revista publica textos

[2] *En 1869 la circulación del* Atlantic *alcanzó los 50.000 ejemplares.*

[3] *Entre 1862 y 1863, las fuerzas federales contraatacan a las de la Confederación, con bajas que exceden, proporcionalmente, las de las guerras napoleónicas.*

famosos como son «Life in the Iron Mills» (La vida en las ferrerías) de Rebecca Harding Davis, las declaraciones del líder negro Frederick Douglass, la «Proclama de emancipación» de Ralph Waldo Emerson, y el Himno de la República («Battle Hymn of the Republic») de Julia Ward Howe.

Cuando aparece el artículo, la industria textil británica está en crisis a raíz de la Guerra Civil, específicamente por el bloqueo de los puertos del Sur de los Estados Unidos por el Norte y el corte de la exportación de algodón a Inglaterra. Muy pronto, Inglaterra buscará sustituir el algodón de los Estados Unidos, fomentando los cultivos en áreas bajo su control, como el subcontinente indio y Egipto; mientras tanto, siguen los intentos de burlar el bloqueo. Inglaterra se mantiene neutral, reflejando las divisiones de su población: las clases altas simpatizan con el Sur y las clases populares con la abolición, por lo tanto con la causa federal, muy a pesar de las presiones económicas que se sienten en la región industrial de Inglaterra. Napoleón III de Francia simpatiza abiertamente con el Sur, pero no se atreve a intervenir, en parte por la disuasión que ejerce la neutralidad británica.

En una coyuntura histórica de tal envergadura, el centenario de la toma de La Habana se convierte en motivo para (a) reafirmar el valor histórico de la toma de La Habana para la formación de los Estados Unidos de Norteamérica; (b) criticar la hipocresía de Gran Bretaña en materia de excesos militares contra poblaciones civiles, y (c) criticar el racismo heredado, según Hazewell, de los ingleses, y la debilidad del gobierno federal que, según Hazewell, permitió las victorias iniciales de los secesionistas.

3. Gardiner, Asa Bird. «The Havana expedition of 1762 in the war with Spain». *Rhode Island Historical Society,* vol. 96 (1899): 167-189, y Burton, Robert. «Siege and capture of Havana in 1762». *Maryland Historical Magazine,* vol. 4, 1909 (escrito en 1899).

Descripción: Estos dos artículos complementarios son característicos de la historiografía de la época. Las revistas de las sociedades históricas de los estados contienen datos y crónicas de interés, muchas de éstas escritas por historiadores de carrera, otras por aficionados. No hemos podido determinar el nivel de capacitación académica y de especialización de los dos autores citados, pero sí es sabido que Gardiner ocupaba el cargo de Procurador del Estado de Nueva York cuando escribió el artículo, y que fue un pionero en la administración del derecho militar en los territorios ocupados[4]. No tenemos hasta aquí noticias biográficas de Burton.

[4] Asa Bird Gardiner había sido profesor de Derecho en la Academia Militar de West Point, donde alcanzó cierta notoriedad por haber sido el fiscal quien en 1880 enjuició al primer estudiante negro de West Point, Johnson Whittaker, acusándolo de fingir el ataque del que había

El tono de ambos artículos es mesurado y el contenido de retórica imperialista es mínimo o inexistente en el de Gardiner, más estridente en el de Burton. Un análisis semántico permitirá penetrar la superficie textual.

Contexto: Ambos artículos fueron escritos durante el conflicto bélico de Estados Unidos y España en Cuba. Por tratarse de revistas de sociedades históricas, cada artículo enfoca la participación en el ataque a La Habana de 1762 de las tropas de la colonia correspondiente al estado en que se publica la revista, y se refiere al impacto de la expedición en la vida de ese estado o región del país. El artículo de Burton, sin embargo, contiene poco acerca de los destacamentos de Maryland, pero sí analiza algunas estadísticas de otros estados (Rhode Island, Carolina del Sur, Connecticut, Nueva Jersey).

La semántica del escogido y de la alteridad
El «destino manifiesto»

La evolución de una política expansionista en las Trece Colonias (que ha sido el objeto de numerosos estudios) está vinculada tanto a una voluntad de definir como territorio propio de las Colonias toda la extensión continental, como al auge de la expansión del imperio británico, en la que participaron soldados norteamericanos, en vísperas de la Guerra de Independencia. Desde hace más de un siglo, la visión que impulsa esa política es conocida como la «doctrina del destino manifiesto» (Manifest Destiny), que fue articulada en el marco del debate sobre la anexión de Tejas y sobre la posible ingerencia de alguna potencia europea o de la misma Gran Bretaña para frenar lo que se consideraba el derecho inalienable de establecer una esfera de influencia y de control estadounidense. Julius Pratt (1927) fija el nacimiento de la frase en la revista *Democratic Review* de 1845 (pág. 5), cuyo redactor reclama que «es una ingerencia hostil contra nosotros [la que desee] fijar límites a nuestra grandeza y frenar la realización de nuestro destino manifiesto de extendernos por el continente que nos ha dado la Providencia para el libre desarrollo de nuestros millones que se multiplican cada año».

La frase «por el continente» ha dado lugar a que los estudiantes de historia interpretaran la llamada «doctrina del destino manifiesto» como un

sido víctima. Gardiner también fue secretario de una asociación de élite (los Cincinnati), de descendientes de los primeros colonos de Estados Unidos.

proyecto exclusivamente continental, lo cual excluiría a las islas cercanas. Sin embargo, el estudio de Merk (1963) es más claro aún que el de Weinberg (1935) en citar importantes antecedentes de la famosa doctrina articulada en 1845, y la existencia de una inclinación extraterritorial. Dos décadas antes del conflicto con México, el secretario de estado John Quincy Adams había insistido en la importancia de extender el dominio naval y militar a las islas más próximas al territorio norteamericano; para él Cuba era «indispensable para la continuación y la integridad de la Unión misma» (cita en Merk 1963:220). Y aún antes –casi cuarenta años antes de la doctrina proteccionista de Monroe– Thomas Jefferson había abogado por extender la nueva república hacia el Caribe, siempre con una finalidad defensiva y proteccionista.

El pueblo escogido: dos sermones del siglo XVIII

Dos sermones –muestras de un género que sirve de vehículo de propaganda en muchas instancias– ilustran las motivaciones, si bien un tanto discrepantes, de los intereses particulares de la colonia y de los intereses ingleses con los cuales se identificaban en su mayoría los colonos. En el primero, un sermón conocido y citado en fuentes históricas, se celebra la toma del fuerte de Louisbourg en la Isla del Cabo Bretón «por una expedición de Nueva Inglaterra con el apoyo de una división inglesa», en 1745; en ese texto queda muy clara la concepción que existía ya, en esa zona de Norteamérica que se extendía desde el este de Connecticut hasta el puerto de Halifax, de la necesidad de proteger las rutas de los pescadores y del comercio de Nueva Inglaterra; para cumplir tal objetivo era necesario expulsar a los franceses de una isla que los colonos consideraban una «extensión natural» de su territorio. Este antecedente es de suma importancia para la evolución del concepto de las islas como barreras protectoras a la vez que extensiones territoriales.

El sermón del reverendo Prince de Boston refleja, además, la impaciencia de los comerciantes de las colonias por la primera entrega de Louisbourg a Francia después de su conquista por los ingleses en 1715; qué irónica y cruel le habría parecido, por consiguiente, que después de haber esperado treinta años y después de esa primera gran victoria extraterritorial de tropas coloniales que celebraba en su sermón, la segunda «traición» de Inglaterra que entregaría la fortaleza por segunda vez pocos meses después, y qué difíciles los diez años que tendrían que esperar los súbditos británicos hasta que quedara en sus manos por fin y para siempre ese punto estra-

tégico. El reverendo Treat, autor del segundo sermón, publicado en Nueva York en 1762, expresa una felicidad comparable por la toma de La Habana, que garantizaba el dominio inglés sobre el acceso a la ruta del tesoro español –y que aseguraba por extensión los beneficios que sabrían aprovechar los súbditos de la «diáspora del Israel británico»– y no contempla ni siquiera la posibilidad de que la historia pueda repetirse con la perla del Caribe como había ocurrido, diecisiete años antes, con la segunda devolución de Louisbourg a Francia. Da por sentado que La Habana permanecerá como parte del área hegemónica británica.

La diferencia más pronunciada entre los dos textos destaca en la representación de la relación entre las colonias y la monarquía. En el primer sermón (Boston, 1745) ni se menciona al monarca inglés; al mismo tiempo, cada uno de los logros tácticos de los expedicionarios y cada revés sufrido por los franceses son atribuidos a una serie de pequeños milagros o a una intervención divina más directa en que Dios guió con su propia mano a los expedicionarios. El reverendo Prince se establece como vocero de la madurez económica y política de las «colonias de Boston», diferenciando un «nosotros» cuya identidad y acción son encarecidas por la intervención divina sin la mediación de la figura del rey, que será central en el sermón de Treat años más tarde.

En éste (Treat 1762), se elabora una justificación del imperio británico como expresión de la Gracia divina, la cual les ha sido concedida a los ingleses dentro y fuera de la madre patria a través de un rey que encarna la bondad y por medio de una serie de gloriosas victorias navales y militares. Treat hace énfasis en la identidad absoluta de los colonos como ingleses de ultramar, sin reconocer la diferenciación que encontramos ya en el texto de Prince. En ambos sermones, la gloria de conquistar la ciudad fortificada de una isla vecina también representa, en términos prácticos, una garantía para las colonias británicas del libre ejercicio de su crecimiento económico y de su propio comercio; pero es importante destacar la visión de los colonos de Nueva Inglaterra, articulada casi veinte años antes de la toma de La Habana, de un potencial de acción política, militar y naval casi independiente.

Del texto de 1762 sería gratuito deducir que la idea de la expansión con la doble finalidad de proteger las rutas comerciales y pesqueras propias y de controlar el acceso a la América española y la francesa, coincidía con una prolongación geográfica y temporal del proyecto imperial británico. Y el proyecto imperial británico era el destino «manifiesto» o manifestado (en el sentido de ser *revelado*) por Jehová-Dios para su pueblo escogido. Así, por lo menos, lo explica el reverendo Treat, quien urge a sus lectores a no caer en el pecado, individual o colectivo, si desean evitar que la bene-

volencia de Dios se transforme en ira –una ira que se expresará en sequías y hambrunas como las que conocieron generaciones anteriores de británicos en Norteamérica.

El sermón de Treat es el único de los textos relacionados con el episodio de 1762 –tanto de los sermones que hemos podido encontrar hasta ahora celebrando la victoria, como de los artículos posteriores– que está explícitamente montado sobre una identificación semántica entre el éxito militar/naval o la gloria imperial y la voluntad y la intervención divinas. Esta intervención divina como manifestación de una relación especial entre Dios y su pueblo elegido también permite vincularlo al sermón anterior. El epígrafe o motivo del sermón de Treat es «Oh que los hombres alaben al Señor por su bondad», y su propuesta central es que, así como «nuestro Dios» se manifiesta en las leyes que regulan y gobiernan el mundo material, también se extiende su dominio al mundo moral: «Él dirige y determina toda causa moral, todo agente libre» (Treat, 5). Treat observa que sería erróneo asumir que Dios favorece siempre a los ingleses aunque caigan en el pecado: si los franceses declararon la guerra contra Inglaterra, fue por «las abominaciones (de los ingleses) que profanan (o mancillan) la tierra» (*ídem*). Se debe alabar a Dios no sólo porque es bueno sino también porque hace el bien (Treat, 7), y «Dios es bueno para con nosotros como nación» porque le ha dado al rey sabiduría y entendimiento (Treat, 8). La suma ideológica del sermón, en que se expresa confianza en los que conducen el destino de Gran Bretaña, es la siguiente:

> Alabad al Señor por su bondad, porque ha bendecido a nuestro rey con un concejo sabio y fiel, y le ha dado ministros capaces y diligentes.
>
> Nuestra caridad espera que los que rodean a su sagrada persona tengan temor a Dios, honren al Rey, odien la codicia, y promuevan los mejores intereses de la nación. (*Ídem*)[5]

Acto seguido, vemos que la bendición se vuelve «maravillas» realizadas en las Antillas: allí «ha conducido nuestras batallas, y ha hecho terrible y

[5] Era bien conocido, tanto en Inglaterra y sus colonias como entre cubanos y españoles, el rumor que los tres hermanos Keppel, bajo el mando de uno de ellos, el Conde de Albemarle, decidieron atacar La Habana para enriquecerse, y es sabido que, aunque no haya sido un motivo por la acción, sí se llevó Albemarle un botín de más de 500.000 dólares y sus hermanos, el comodoro Keppel y el general de división Keppel, $125.000 cada uno (Burton, 333). La administración inglesa también generó gran resentimiento por la extorsión de multas y fondos para el mantenimiento de las fuerzas de ocupación. Los jefes supieron motivar a sus soldados y marinos; las palabras del Comodoro Keppel para sus hombres al desembarcar fueron: «Que se le dé a cada hombre una taza de ponche para que brinde por la prosperidad de la Vieja Inglaterra, y entonces podremos proseguir nuestros asuntos con el espíritu propicio». (Citado por Burton, 327)

glorioso el nombre del británico», en calidad de «rey de reyes, comandante invisible de ejércitos sempiternos». En esa campaña, la toma de Martinica «ha añadido brillo a la corona militar del valiente general Monckton». El brillo, la gloria y lo terrible del guerrero británico: todo ello una «maravilla» en que se concreta el favor divino. De allí pasa el autor a celebrar la reducción de La Habana, en una joya homilética con ecos bíblicos:

> La Habana está subyugada, y subyugada a la libertad. Sus tristes hijos son ahora los alegres súbditos de Jorge el amigo del hombre.
> ¡Habana la rica, la fuerte, ha caído, ha caído! (Treat, 9)

Dios ha «vindicado milagrosamente nuestra causa justa, y abatido la soberbia de España.

¡Oh España, tu sol se ha eclipsado en una profunda oscuridad! Tu gloria te ha abandonado! ¡Tu blasonada fuerza ha decaído! ¡Cómo has caído, y tu soberbia, derrumbada en el polvo!» (*íbid.*)

El discurso enmarca a La Habana como una joya de resonancias bíblicas: «Qué ciudad, en todos los dominios ibéricos, es como esta ciudad en riquezas y en fuerza; Y ésta es propiedad Británica. ¡Cantadle al Señor, y exaltad la mano derecha de su poder!» (*íbid.*) Y, como si fuera poco, se nos invita a «alabar el nombre de nuestro Dios confederado» (es decir, de nuestro aliado, Dios).

Treat logra infundir una impresionante solidez retórica a su sermón, entrejiendo las alabanzas y el reconocimiento de la agencia divina con la manifestación de las maravillas de la voluntad divina hecha intervención militar. Lo divino se hace prácticamente inseparable de la gesta humana, gracias al hábil intercambio de lexemas entre los dos niveles del discurso: así, la gloria, la victoria, la majestad, la alabanza, la excelencia, la invencibilidad, la bondad, coexisten en el ámbito divino y en el humano. La liberación de Cuba del yugo español justifica su subyugación a la monarquía británica. Pero el sermón contiene también una amenaza velada contra aquellos que osen quejarse del sufrimiento de los expedicionarios: de la muerte en Cuba, por enfermedades o en combate, de cientos de militares y milicianos de las colonias inglesas, y del regreso de centenares incapacitados y debilitados por las fiebres contraídas en Cuba.

Imperio y raza
El carácter y el imperio

En los artículos posteriores, cambian tanto el tono como el léxico pero no ciertas premisas: la primera, que es posible aplicar el término «imperio»

al proyecto de los Estados Unidos (Hazewell 1863:463)[6], recordando que dicho concepto se afianzaría y sería viable, a fines del siglo XIX, como sinónimo de misión civilizadora; la segunda, que el carácter anglosajón (el equivalente decimonónico de aquella virtud moral que hiciera de los británicos y sus colonos un pueblo escogido) era lo que prácticamente predestinaba al norteamericano a proseguir un proyecto o misión para sustituir a los imperios decadentes con el ejemplo de su superioridad racial[7]. La voluntad de los invasores de La Habana de 1762 tiene resonancias para el norteamericano de principios del siglo veinte: «el tenaz ganará el mundo y sus riquezas» (Burton 1909:329).

Así como los agentes de Dios ayudan a ordenar el mundo moral (Treat 1762:4), los agentes del imperio llevan el progreso y la sanidad[8]. Haciendo eco de la crítica de la idolatría papista que constituía abiertamente una de las bases para la propaganda en las guerras del siglo XVIII[9], en la expansión del noventa y ocho se perpetuaron los conceptos esencialistas de error, oscurantismo, represión, tiranía, etc. con que se caracterizaba a España, modificando el léxico y sustituyéndose el descuido, el despojo y la corrupción del sistema colonial español[10]. En la crítica del imperio enemigo (España) está la justificación del imperio propio, que, como la conquista inglesa de 1762, «subyugando, libera».

España en la ecuación racial

La alteridad en el discurso imperial anglosajón tiene una importante dimensión racial. Ya hemos visto cómo se distingue entre el «carácter» nor-

[6] *Hazewell dice: «Tanto la Guerra de los Siete Años como su conducta fueron necesarias para la creación de ese imperio Americano que, según el Conde Russell, estamos luchando por mantener –como lo estamos haciendo, sin duda alguna, aunque no en el sentido innoble que le quería dar el noble señor».*

[7] *Los artículos publicados en torno a la guerra del '98 dan por sentada la misión civilizadora de Estados Unidos en Cuba, v.g., «Cuba fue devuelta a España, que como tantos países latinos parece estar destinada a la degeneración moral y a la ruina de su imperio. Era la última oportunidad para España». (Burton 1909:321)*

[8] *Un contemporáneo, Greely, escribiendo en otra revista de circulación masiva, vincula claramente la limpieza y el saneamiento científico con la eliminación de la administración colonial española y lo que en ella está implícito: «Junto con el mal gobierno y la crueldad desaparecerán los espectros de la enfermedad y el abandono». (Greely 1898:142)*

[9] *Treat expresa ese desdén para identificar aún más estrechamente al pueblo de Albión con el primer pueblo monoteísta: «Que las demás naciones celebren la gloria y el triunfo en sus imágenes fundidas y talladas.– Que adoren y rindan sacrificio a sus ídolos mudos y a sus dioses pintados. Que veneren a Dagón y Astharoth. Que se regocijen ante Baal y diez mil otros Dioses...» (Treat 1745:3).*

[10] *Todos los artículos de 1898 y 1909 emplean este recurso, en mayor o menor grado.*

teamericano y el español. Gardiner, el procurador-historiador, publica por primera vez un fragmento de un diario de campaña británico (13 de diciembre de 1762); el hecho que Gardiner lo cite sin comentario implica que no difiere de la opinión negativa del oficial inglés:

> Los habitantes españoles no expresan ninguna curiosidad; son perezosos e indolentes; y si la isla no rindiera casi espontáneamente, estarían sin las necesidades de la vida. No hay nada que se parezca a un huerto, ni para el placer ni para el uso, en esta gran ciudad con sus 40.000 habitantes. Su pasatiempo más común es fumar cigarros y pasearse en una calesa tirada por una mula patética, con un negro inmenso en el lomo de la mula y otro detrás de la calesa, y así se desplazan a unas dos millas por hora; y cada vez que repican las campanas para el Ave María, todos se detienen y se van a rezar, negros, mulas y españoles.
>
> (...) Para los nativos es domingo todos los días del año, se la pasan diciendo misa y cargando a la Virgen por las calles de la ciudad por la noche con dos o tres farolas debajo de las enaguas de la estatua.

La cita directa está ubicada, con todo su etnocentrismo, como puente al último párrafo, la conclusión del artículo de Gardiner. No se invita al lector a cuestionar el sesgo de la fuente original, sino más bien a aceptar la veracidad de la crónica. Tampoco hay indicación alguna de que Gardiner la haya incluido con intención irónica. Nos deja, más bien, con una visión negativa de cubanos y españoles (sin distinción en el original). Dado que el artículo sale durante la guerra del 98, es posible suponer que sirviera para justificar la ocupación norteamericana de Cuba como parte de su misión civilizadora, cuyo objeto, el *Otro* cubano, es el triste producto de un proyecto imperial retrógrada e incompetente.

La alteridad de España como ente político e imperio rival (de Inglaterra primero, y más tarde de Estados Unidos) se define a partir del siglo XIX por su inferioridad política y racial. Los orígenes de esta construcción ideológica están entre los rezagos de la «leyenda negra» y el odio sectario, que remontan, al igual que la rivalidad imperial, a la enemistad de familia entre Isabel I de Inglaterra y Felipe II de España. Véase por ejemplo el tono personal que emplea el comodoro Keppel, quien, momentos antes del desembarco y del ataque, se refirió a los españoles con un profundo desprecio como «the lubberly Dons» (los «dones» o señores zafios/marineros de agua dulce/desmañados) (Burton, 325). Pero, aún así, existía cierta ambivalencia y fascinación entre los anglosajones hacia el antiguo mestizaje de la península ibérica, por el interés que inspiraban las culturas árabes en plena

edad del orientalismo; al mismo tiempo, los cubanos blancos y de clase alta estaban más protegidos del prejuicio racial que sus compatriotas de color. Era la preponderancia del mestizaje de negro con blanco en Cuba lo que impedía que el anglosajón concibiera a los cubanos en su totalidad como iguales – sobre todo en pleno auge del código segregacionista denominado «Jim Crow».

Negros y pardos: instrumentos de ambas partes

De la participación de la gente de color en la defensa de La Habana en 1762 hay una sola mención en las crónicas de 1898, y ésta es lacónica y racista: «Se hizo patente que estaban reservando sus verdaderas tropas españolas para tareas más importantes» (Gardiner 1899: 181). Para ello hay que consultar un diario de campaña inglés y dos cartas, fechadas en agosto de 1762, de sendos habitantes de La Habana enorgullecidos de las acciones de pardos y negros, a quienes consideran más valerosos que los españoles[11].

Los norteamericanos mencionan la presencia de negros esclavos en la expedición anglo-americana, con discrepancias considerables: según Hazewell (1863: 466), los ingleses compraron 500 esclavos negros en Antigua y Martinica; según Greely (1898: 136), compraron 5.300 en Jamaica, Barbados y las Islas de Barlovento, y según Burton (1909: 323) había mil, «alquilados» en Martinica para desembarazar a los soldados y marinos de las tareas más serviles y –por su inmunidad a las fiebres tropicales– para cuidar a los enfermos.

Hazewell sí plantea el problema racial, pero lo hace con el fin de criticar tanto a los ingleses como a los norteamericanos por sus actitudes racistas: «(En La Habana) en aquellos días, no se consideraba prudente negar el servicio de hombres negros, y aún a los esclavos se les permitía el honor de morir en combate en el servicio de sus amos» (Hazewell 1863, 465). El autor antiesclavista prosigue su crítica, al explicar por qué los ingleses no confiscaron los esclavos de los españoles, a pesar de que podían conside-

[11] *El libro de órdenes del teniente coronel Israel Putnam (Putnam 1762) y dos cartas: (1) «Memorial dirigido a Carlos III por las señoras de la Habana el 25 de agosto de 1762». Primera impresión: Revista de Cuba (La Habana), 12/2 (1882): 161-167. Reimpreso en Aleida Plasencia,* La dominación inglesa vista por el pueblo de La Habana. *La Habana, 1965. (7)-16. (2) «Carta de Juan Miguel Palomino sin dirección con noticias de La Habana y de cómo la ganaron los ingleses». Habana, 29 agosto 1762. Ms 10818[83]. Nº 874, Julián Paz,* Catálogo de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de España *(Madrid, 1992).*

rarse parte del botín de guerra: «Inglaterra era entonces una nación esclavista, y no podía servir de mal ejemplo, ignorando el derecho del hombre de ser propietario de hombres» (*Ídem*, 468).

En los diarios de campaña británicos se documenta el empleo de los negros principalmente en la construcción de campamentos y fortificaciones y para atender a los miles de combatientes enfermos. (La mayoría de las bajas fueron por fiebres e insolación.) No hay evidencia de que los británicos emplearan a negros en fuerzas de combate y por lo consiguiente, debieron de sorprenderse al ser atacados por un contingente de cubanos de color que penetraron sus defensas, causando decenas de bajas.

En ninguna fuente de la época hemos encontrado muestra de interés alguno en explorar la motivación de los negros esclavos a quienes el Gobernador de La Habana había prometido su libertad a cambio de su servicio en la defensa de la ciudad. Sí se sabe, según las fuentes consultadas, que fueron los defensores más motivados de la ciudad, y muchos pagaron con sus vidas cuando los ingleses tomaron el Morro: los invasores trataron con cortesía a los blancos que se rindieron, pero masacraron a los milicianos de color, en lo que tanto Palomino como la Marquesa de Jústiz, en sus epístolas respectivas, califican prácticamente de venganza racial.

De este componente de la defensa de La Habana, se derivan tres principios problemáticos de la historia y la identidad nacional de Cuba. El primero atañe las consecuencias negativas del gesto del gobernador Prado (la apropiación de esclavos por el gobierno), en cuanto puede haber afectado la relación de los blancos criollos con el gobierno español; la administración de Juan de Prado creó resentimiento entre los propietarios cuyos esclavos combatieron en La Habana, al no recibir éstos el pago prometido por concepto de manumisión de los negros sobrevivientes y de las pérdidas de los esclavos muertos en combate. El segundo principio surgiría, después de las guerras de independencia, como una premisa central de los asimilacionistas (tanto los blancos como los de color): que la agencia del negro en la lucha contra los invasores y su aceptación por los patriotas criollos blancos, constituye una de las primeras etapas definitorias en la evolución del concepto multirracial de la cubanidad. Pero esto presupone la subordinación del problema de la alteridad histórica del negro a las prioridades establecidas por la élite blanca de la colonia. Tal supeditación de los combatientes de color a la causa mayor (la defensa de la colonia) coartaba esencialmente el pleno ejercicio de su acción, ya que las alternativas no permitían mayor latitud de elección (permanecer en la esclavitud o arriesgarse la vida por un sistema dominado por los mismos amos). Esto, sin embargo, incumbe más concretamente a los historiadores y sociólogos cubanos. Nuestro enfoque se limita a la representación del caso en los textos norteamericanos.

El negro cubano está ausente de los artículos publicados en Estados Unidos sobre La Habana en 1762. El por qué no es claro: se debe, tal vez, a una falta de información, o se trata sencillamente de que los autores norteamericanos blancos encontraran difícil el enfrentarse a esa realidad insólita, sobre todo en el contexto de una ocupación por los británicos – imbuidos ya de un sentido de ser un pueblo homogéneo, electo, superior – de una sociedad multirracial (si bien bastante segregada, pero no tanto como los Estados Unidos).

Raza, género y cultura. El invasor ante la mujer de La Habana ¿o la mujer ante el invasor?

La intersección de raza y género y su representación aparecen en la segunda parte del diario inglés citado por Gardiner, un fragmento bien conocido en Cuba, más por vil que por fidedigno:

> En cuanto a las señoras, su tez en la mayoría de los casos es la de las mulatas menos prietas de la Carolina, algunas bastante más blancas y muchas no tan rubias. Llevan el cabello al descubierto y visten a la manera de indias [*squaw,* término muy despectivo, en el original]; suelen vestir camisa y unas enaguas (sin cotillas), y un chal encima de los hombros (...) La gente que puede conversar con ellas dice que son muy ignorantes, y pocas entre ellas tienen ingenio alguno; la mayoría de ellas fuman cigarros y escupen mucho, aún cuando no fuman, lo cual invita a distintos tipos de conjetura. Son muy tímidas en público y apenas permiten que les toquen la mano.

Se hace posible invertir la relación de alteridad con una nueva lectura de esta invectiva desde el punto de vista de las mujeres, quienes en su gran mayoría resistieron la presencia y las propuestas de las fuerzas de ocupación[12]. Si logramos ignorar o trascender el racismo etnocéntrico (v.g., el doble insulto de comparar a las mujeres de La Habana a indias y de insistir en su tez mestiza), es posible leer el texto como un testimonio de las estrategias que podían emplear las mujeres para rechazar o repeler a los «herejes» solitarios que deambulaban por las calles de la ciudad, invitándolas a fiestas (o a actividades aún más dudosas): mostrarse ignorantes, escupir, fumar cigarros, y sobre todo, expresar su malestar en la presencia de hombres extraños.

[12] *Según el único documento accesible, algunas contrajeron matrimonio con británicos. Ver* Carta de un jesuita al prefecto Javier Bonilla, de Sevilla, *12 de diciembre de 1762 (Plasencia 1965).*

Parecería que el observador inglés estuviera empleando una estrategia común del poder, que es la de borrar las diferencias entre los subgrupos que constituyen la clase dominada, es decir, homogenizar a los otros. Se podría decir que en su diario personal el observador citado por Gardiner está poniendo en un mismo plan a la mujer de clase baja (la cual es muy posible que escupiera y fumara cigarros) y sus contrapartes más finas (que se distinguían por su prudencia en sus relaciones con los extranjeros); no es tan pertinente saber si de hecho eran todas ignorantes o si lo fingían – lo cierto es que la falta de delicadeza y la falta de educación fue lo que protegió a muchas de ellas de los militares.

Esta lectura es especulativa, sin embargo. Y aunque aceptemos el valor literal del texto citado por Gardiner, lo más significativo es el modelo que ofrece para la articulación de la alteridad: la generalización (ignorar características distintivas, aún las de clase social), la deshumanización o despersonalización (en este caso, en la negación de su identidad social funcional al negar implícitamente su femineidad, llamando la atención a su costumbre de fumar cigarros), la degradación (el énfasis en la suciedad –por la asociación directa con la mujer indígena– y en la falta de gracia y delicadeza), y la burla (reducir al sujeto a la categoría de tipo ridículo).

Una frase aparece en los artículos históricos, que a primera lectura puede pasar desapercibida porque no es sino un cliché, pero que pone de relieve la intención instrumental que veían los historiadores y cronistas en la expedición angloamericana de 1762 para los expedicionarios norteamericanos de 1898. Ambos, Burton (321) y Gardiner (189), emplean la frase «History repeats itself» (La historia se repite), resumiendo así la instrumentalidad pragmática con que veían los acontecimientos de 1762, si bien con finalidades divergentes. Burton concluye su aporte a la historia resumiendo lo que aprendieron los colonos norteamericanos en La Habana, que les sirvió después en su guerra de independencia. Gardiner presenta una lista detallada de las bajas sufridas por las tropas norteamericanas, concluyendo con un homenaje a los que quedaron enterrados en Cuba y expresando el alivio de Estados Unidos por el hecho de que en la nueva acción bélica de 1898 perdieron la vida tan pocos norteamericanos.

El imperio que fue la madre patria: 1762 y Estados Unidos frente a Gran Bretaña

El episodio histórico de 1762 sirve de pretexto para recalcar el distanciamiento entre Estados Unidos y Gran Bretaña. El recelo norteamericano

ante la antigua madre patria se expresa en la actitud crítica de los artículos: el de Gardiner (1899) privilegia la participación destacada de las tropas coloniales norteamericanas e investiga los motivos de dicha participación; el de Hazewell parte de la base de la amenaza que podía representar Gran Bretaña para Estados Unidos en ese momento (1863), si decide actuar para resolver su crisis económica rompiendo el bloqueo de los estados del Sur durante la Guerra Civil.

1762 visto desde 1862

Para dirigirnos al extraordinario texto de Hazewell del *Atlantic Monthly* de 1863, es necesario desviar el enfoque de nuestro artículo, apartándonos de la línea general (la justificación de la hegemonía imperial). El texto de Hazewell es una anomalía entre los textos que estudiamos, por las razones ya citadas en nuestra descripción del artículo. Es cierto que el material histórico que presenta lo hace valioso para el investigador (aunque desafortunadamente no incluye notas bibliográficas, sólo citas sin fuentes), pero el interés mayor reside en la ironía y en la explotación de los campos semánticos de la crítica política, y en la escritura apasionada, sazonada de sarcasmo o de un tono muy sincero de admiración[13].

En cada una de las catorce páginas del texto, se encuentra un promedio de tres frases irónicas. A modo de ejemplo:

> Las telas yanquis que llegaban hasta las regiones más remotas y bárbaras, por medio del comercio-caravana, ya no se conocerán allí por algún tiempo.
>
> Tal vez aquellos jefes africanos que habían condescendido a ponerse camisas, dando así un paso hacia la civilización, tengan que recaer en sus pieles, porque el Sr. Jefferson Davis y algunos otros americanos del sur han optado por hacer la guerra contra su país, deteniendo así el suministro de algodón. (462)

Se refiere a la Guerra de los Siete Años como «un concurso que se realizaba dondequiera se podían encontrar algunos cristianos con el excelente propósito de degollarse los unos a los otros» (464). Atribuye la declaración

[13] *Sin querer poner en tela de juicio la originalidad del estilo de Hazewell, consideramos importante señalar su gran similaridad con el estilo que caracteriza una historia de Inglaterra, que hasta el día de hoy es considerada una joya del género:* A Child's History of England, *por Charles Dickens, publicada en Boston en 1854.*

de guerra de Carlos III a una necesidad de vengarse de una afrenta que había sufrido, cuando era rey de Nápoles, a manos de un oficial de la marina inglesa (464). Las medidas represivas de Albemarle como gobernador de La Habana, le valen este homenaje: «Gobernó La Habana con unos *fasces* cuyas varas eran de hierro, y el hacha afilada, y que no se oxidaba por falta de uso» (468). De la justicia bajo los ingleses les recuerda a sus lectores que «el tribunal somero envió a muchos a la horca, negándoles algunas veces el consuelo de la religión, una agravación del castigo que era particularmente terrible para los católicos, y que parece haber sido impuesto con saña, y con una voluntad peor que la de los que perseguían en otros tiempos, porque ni siquiera tenía como pretexto el fanatismo». (*Íbid.*)

Del ataque que lanzaron los ingleses contra la ciudad desde el Morro, comenta Hazewell:

> A juzgar por el lenguaje de algunos escritores ingleses, deberíamos inferir que Inglaterra tiene el derecho inalienable de machacar y pulverizar todos los lugares que se nieguen a reconocer su supremacía, pero que una conducta como la que distinguió a sus tropas en Copenhague y en otras partes es una carnicería desenfrenada cuando la imitan los militares de otras naciones (467).

Esta actitud inglesa contrasta con su condena al ataque a Veracruz por los norteamericanos en 1847: «esa consideración por los habitantes inocentes ... no lo sentían sus antepasados de 1762» (467).

De la costumbre de saquear comenta: «Era el ocaso de la edad del saqueo; y fue un atardecer brillante» (471). Luego vitupera de nuevo a los ingleses: «Los conquistadores de La Habana no tenían escrúpulos en materia de saqueo» (472). Del incidente del secuestro de las campanas de las iglesias como parte del botín, y del esfuerzo del Obispo por rescatarlas, comenta: «Como si no fuera suficiente tener que pagarle una "dádiva" a un enemigo por haberles molido a balas hasta que se rindieran, se unió al primer agravio el tener que pagarles un rescate por las "campanas benditas" a los herejes que habían atravesado cuatro mil millas para perturbar la tranquilidad de las Indias Españolas» (472).

Albemarle no se contentó con los 10.000 que lograron reunir los habitantes para no perder las campanas: exigió que se entregara una iglesia para el culto de los anglicanos (él mismo escogió la de los Franciscanos) y poco después[14] exigió la entrega de 100.000, violando así los artículos de rendi-

[14] *Hazewell dice de Albemarle que «era más devoto del culto de Mamón que de la adoración de Dios» (473).*

ción. Aquí Hazewell vueve a resaltar la iniquidad de los ingleses y su hipocresía: «¡Qué escándalo habría en Inglaterra, si un comandante americano hiciera muestra de tal avaricia y crueldad!» (474).

1762 y 1898

Si bien el valor histórico del ensayo de Hazewell de 1863 radica en los elementos que aporta para esclarecer los objetivos expansionistas de Estados Unidos y en la manera tan clara en que explica las pérdidas y los beneficios de los colonos norteamericanos en Cuba en 1762, los artículos de Gardiner y Burton, escritos poco después de la derrota de España en Cuba, justifican la ocupación norteamericana como una mision civilizadora en una isla que fue el triste producto del proyecto imperial español, según ellos tan retrógrado como incompetente.

Gardiner establece una equivalencia lógica entre las dos ocupaciones de La Habana, en el marco de dos factores dominantes de su época: la prevalencia del racismo y la proyección del imperialismo anglosajón como fuerza civilizadora. Sin embargo, Gardiner también retoma la crítica de Inglaterra que hemos visto en Hazewell, de modo que una vez más se busca distinguir el proyecto norteamericano del proyecto británico. Como buen abogado, Gardiner construye su distinción sobre la base de un contraste entre la doblez de la potencia colonial y la ética de sus súbditos: el engaño urdido por el general en jefe Jeffrey Amherst para reclutar tropas coloniales para esa expedición enmarca la narrativa de Gardiner sobre la participación norteamericana en la expedición. Del texto de la carta de Amherst, reproducida en el mismo artículo, sabemos que el general inglés sospechaba que los criollos de las trece colonias, que se habían jugado la vida peleando contra los franceses y los indígenas en tierra firme, no estaban interesados en hacerse a la mar para combatir contra España en las islas del Caribe; el general británico emitió entonces una orden específica para los oficiales que salían a reclutar tropas para la expedición, que no revelaran el objetivo de la misma. A pesar de este engaño, una vez en aguas cubanas, los norteamericanos demostraron su valor, excediendo las expectativas de los oficiales británicos[15].

[15] *En realidad, los logros militares de las tropas coloniales fueron eclipsados por las fiebres que diezmaron sus filas. Murieron más norteamericanos por enfermedad que en combate: según Burton (334), entre el 8 de junio y el 8 de octubre, murieron 520 por heridas recibidas en combate, y 4700 por enfermedades; muchos regresaron enfermos de gravedad y murieron en ruta (afectados por el cambio de clima) o poco después de llegar a Norteamérica, y muchos otros sufrieron durante muchos años los efectos de la enfermedad.*

Gardiner, Burton y Hazewell son voces de dos momentos de la república que ha alcanzado su madurez y está entrando en conciencia de su destino imperial, aunque sólo Gardiner reconoce abiertamente este destino. Son precisamente dos épocas de transición, cuando los Estados Unidos están realizando su «destino manifiesto» y también buscan distanciarse del imperio británico, destacando la superioridad moral de Estados Unidos en su conducta de la guerra. El ejemplo histórico más claro al respecto y el de mayor trascendencia moral es, para Hazewell, la hipocresía con que Gran Bretaña condena la brutalidad de otros agresores mientras justifica la conducta propia (como lo hiciera al amenazar un ataque contra la población civil de La Habana en 1762), mientras que, para Gardiner, es el engaño deliberado por medio del cual lograron involucrar a los colonos norteamericanos en la expedición (pero que tuvo como consecuencia un gran beneficio, cuando, años más tarde, algunos de los veteranos de La Habana aportaron su experiencia a la guerra contra Inglaterra). Para llegar a esta condena moral del *otro* imperio y establecer la superioridad moral de Estados Unidos, tanto Hazewell como Gardiner y, en menor grado, Burton[16], escogieron las acciones de Gran Bretaña alrededor de la expedición de 1762.

A modo de conclusión

De una serie de textos norteamericanos publicados en el espacio de 150 años, se deriva un patrón discursivo correspondiente al del «destino manifiesto» según se definió, a mediados del siglo diecinueve, para justificar la expansión territorial de los Estados Unidos de Norteamérica. Aún tomando en cuenta las particularidades contextuales de cada una de las publicaciones (medio, público, año de su publicación y marco histórico), se evidencia cierta correspondencia semántica entre ellos. En lo que respecta la instrumentalidad del tema, todos los textos –desde los sermones contemporáneos hasta los artículos de la Guerra del 98– sirven esencialmente para justificar una expansión territorial que tiene tanto que ver con el fortalecimiento económico de Norteamérica como con su seguridad estratégica. Denomínese o no «destino manifiesto», la justificación de una expansión territorial está vinculada, en todos los casos estudiados, con aquella idea casi mística del papel civilizador de la república anglosajona de Norteamérica.

[16] *Burton opina que el objetivo se mantuvo secreto hasta que estuvieron en alta mar, más bien para impedir que los españoles se enteraran y tuvieran tiempo para reforzar sus defensas.*

Se destacan ciertas técnicas retóricas similares en los textos analizados, lo cual sugiere la continuidad, con ciertas variantes, de un compuesto ideológico formado de una mezcla del concepto de la guerra justa con la «leyenda negra» de la conquista española, teñido con los arreboles de un concepto de superioridad racial (que cincuenta años después de la abolición de la esclavitud en Estados Unidos seguía imponiéndose, aunque con bases ya no teológicas sino pseudocientíficas). Este compuesto equivale a una construcción oportunista de la alteridad tanto en el caso del rival geoestratégico como en el de la raza negra y mulata dentro de Cuba[17], con la alteridad de género supeditada a la de nacionalidad y a la de raza.

De estas lecturas particulares, se confirma la utilidad de volver a textos marginales que revelen nuevas entradas para el estudio de la problemática de las relaciones de Cuba con su vecino imperial.

Bibliografía de obras consultadas

PRINCE, Thomas (1745): «Extraordinary Events the Doings of GOD, and Marvellous in Pious Eyes. Illustrated in a SERMON at the South Church in Boston, N.E. on the general Thanksgiving Thursday, July 18, 1745, occasion'd by taking the City of Louisbourg on the Isle of Cape-Breton, by New-England Soldiers, assisted by a British squadron». Boston, Printed for D. Henchman in Cornhil *(sic)*, 1745.

(1762): «Memorial dirigido a Carlos III por las señoras de la Habana en 25 de agosto de 1762». Primera impresión: *Revista de Cuba* (La Habana), 12/2 (1882): 161-167. Reimpreso en Aleida Plasencia, *La dominación inglesa vista por el pueblo de La Habana*. La Habana, 1965. (7)-16.

CASTAS Y CARIAZO, Capitán Juan Antonio de (1762): «Diario». *vide* Rodríguez 1965, 41-64.

PRADO, Juan de (1762): «Diario militar de las operaciones ejecutadas en la ciudad y campo de La Habana». *vide* Rodríguez 1965, 65-126.

PUTNAM, Isaac (1762): «Lt. Colonel Isaac Putnam's Orderly Book at Havana 1762». *vide* Rodríguez 1965, 159-180.

GORHAM, Joseph (1762): «Diary of Major Joseph Gorham» *vide* Rodríguez 1965, 197-208.

(1762): «Carta de Juan Miguel Palomino sin dirección con noticias de La Habana y de cómo la ganaron los ingleses». Habana, 29 agosto 1762. Ms 10818[83]. Nº 874, Julián Paz 1992, *op. cit.*

(1762): «Dolorosa metrica expresion del sitio y entrega de la Havana, dirigida a nuestro católico Rey y Señor Don Carlos tercero por una poetica de la misma

[17] Totalizamos «negra y mulata» (aunque para el blanco criollo era más común deslindar los términos) porque para el observador norteamericano la línea demarcatoria más definitiva ha sido siempre entre el blanco y el «no blanco».

ciudad». Décimas. Empieza ¡Oh, Habana, noble ciudad! Letra del Siglo XVIII. 7 hojas en 4º. 12980[19]. Nº 895, Julián Paz, *Catálogo de manuscritos de América existentes en la Biblioteca Nacional*. Madrid, Tipografía de Archivos, 1933. (Publicado en Plasencia 1965)

(1762): Carta de un jesuita al prefecto Javier Bonilla, de Sevilla, 12 de diciembre de 1762 (Plasencia 1965).

(1762): *Diario del sitio de La Habana*. Folio 1. Enviado a la corte por Lord Albemarle. Ms 2547. Nº 872, Julián Paz 1992, *op. cit.*

SEWALL, Thomas (1762): *Dr. Sewall's sermon, given at the Old Brick Meeting House, Boston, 16 September 1762*. Boston, 1762.

TREAT, Joseph (1762): *A Thanksgiving Sermon, occasion'd by the glorious news of the reduction of the Havannah. By the Revd. Mr. Joseph Treat*. New York, printed by H. Gaine, M, DCC, LXII.

(1764): *Defensa del Marqués del Real Transporte. 30 abril 1764*. 19536, folios 290-364. Nº 877, Julián Paz 1992, *op. cit.*

(1765): *Defensa de Don Diego Tabares . 17 abril 1764*. 19536, folios 246-289. Nº 876, Julián Paz 1992, *op. cit.*

(1766): *Sentencia ... de Juan de Prado... 4 marzo 1765*. 10919, folio, Biblioteca Nacional de España.

PEZUELA, Jacobo de la (1859): *Sitio y rendición de La Habana en 1762 (Fragmento de la historia inédita de la Isla de Cuba)*. Madrid, Rivadeneyra, 1859. 93. Nº 870, Julián Paz 1992, *op. cit.*

HAZEWELL, Charles C. (1863): «The Conquest of Cuba». *Atlantic Monthly*, vol. 12 (October 1863): 462-475.

BAYLOR, Frances Courtney (1898): «In Havana Just Before the War». *The Cosmopolitan*, XXV/2 (June 1898): 127-134.

GREELY, A.W. (General) (1898): «Some Previous Expeditions to Tropical Countries». *The Cosmopolitan*, XXV/2 (June 1898): 135-142.

WATKINS, Walter Kendall (1899): «The capture of Havana in 1762», *Year-Book of the Society of Colonial Wars in the Commonwealth of Massachusetts for 1899*. Boston, 1899.

GARDINER, Asa Bird (1899): «The Havana expedition of 1762 in the war with Spain». *Rhode Island Historical Society*, vol. 96 (1899): 167-189.

(1907): «La conquista de La Habana en 1762». *El Curioso Americano*, época 4a. (La Habana). (1) noviembre 1907, 110-112. (2) diciembre 1907, 116-119. (3) enero 1908, 24-28.

BURTON, Robert (1909): «Siege and capture of Havana in 1762». *Maryland Historical Magazine*, vol. 4, 1909. (Escrito en 1899).

PRATT, Julius W. (1927): «The origin of "Manifest Destiny"». *American Historical Review*, XXXII (1927): 795-798.

WEINBERG, Albert K. (1935): *Manifest Destiny. A Study of Nationalist Expansion in American History*. Chicago, Quadrangle Books, 1935.

NIETO Y CORTADELLAS, Rafael (ed.) (1951): *Nuevos papeles sobre la toma de La Habana por los Ingleses en 1762*. La Habana, Archivo Nacional, 1951.

BROWN CASTILLO, Gerardo (1952): *Cuba colonial. Ensayo histórico social de la integración de la sociedad cubana*. La Habana, Jesús Montero, 1952. (Biblioteca de Historia, Filosofía y Sociología)

HUSSEY, Roland Dennis (1954): Reseña de Nieto y Cortadellas, *Nuevos papeles sobre la toma de La Habana. Hispanic American Historical Review*, vol. 34 (1954), 71-72.

MERK, Frederick y LOIS BANNISTER Merk (1963): *Man, Destiny and Mission in American History*. New York, Knopf, 1963.

PÉREZ DE LA RIVA, Juan (1963): *Documentos inéditos sobre la toma de La Habana por los ingleses en 1762*. La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, 1963.

PLASENCIA, Aleida (1965): *La dominación inglesa vista por el pueblo de La Habana*. Habana, Departamento de Colección Cubana, Biblioteca Nacional José Martí.

Contiene: (A) *Documentos en prosa*: (1) Memorial dirigido a Carlos III por las señoras de La Habana, 25 de agosto de 1762, 7-16; (2) Carta de un jesuita al prefecto Javier Bonilla, de Sevilla, 12 diciembre de 1762, 17-39. (B) *Documentos en verso*: (1) Lamentaciones (en diferentes metros), 43-80; (2) Décimas a Juan de Prado Malleza Cisneros Girón Luna Portocarrero y Laguna, gobernador, 81-85; (3) Décimas a Don Sebastián de Peñalver y Angulo, el traidor de la dominación, 103-121; (4) Relación y diario de la prisión de Pedro A. Morell de Santa Cruz, el héroe de la dominación, 123-130; (5) Seguidillas a las señoritas de La Habana, 132-135.

RODRÍGUEZ, Amalia (ed.) (1965): *Cinco diarios del sitio de La Habana*. Presentación y notas por Amalia A. Rodríguez con dibujos de planos, glosario y bibliografía por Mercedes Muriedas. La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, 1962.

DOWNEY, J. (1969): *The Eighteenth Century Pulpit*. Oxford, Clarendon Press, 1969.

TURNBULL, R. G. (1974): *A History of Preaching*. Vol. III. Grand Rapids, Baker, 1974.

JOHNSON, Richard L. (1981): *Adjustment to Empire. The New England colonies 1675-1715*. Rutgers University Press, 1981.

KUETHE, Allan J. (1986): Cuba, *1713-1815: Crown, military, and society*. Knoxville, University of Tennessee Press, 1986.

CAMPUZANO, Luisa (1992): «"Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios"». *Revista canadiense de estudios hispánicos* 16/2 (1992): 307-318.

(1994): *The Cambridge History of American Literature*, ed. Sacvan Bercovitch. (Vol. 1) Cambridge, England, Cambridge University Press, 1994.

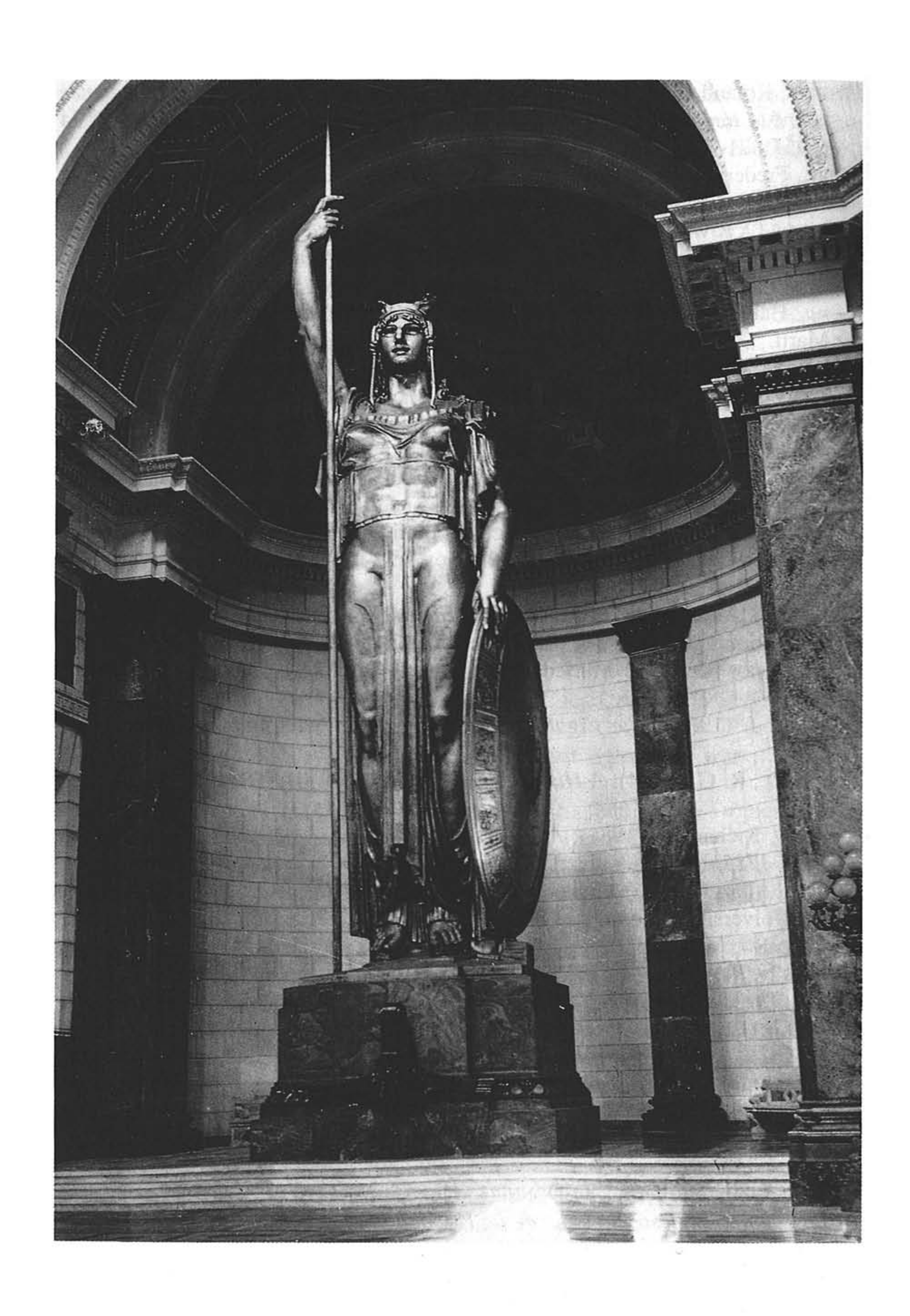
PÉREZ GUZMÁN, Francisco (1997): *La Habana: clave de un imperio*. La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1997.

PARCERO TORRE, Celia María (1998): *La pérdida de La Habana y las reformas borbónicas en Cuba (1760-1773)*. Valladolid, Consejería de Educación y Cultura, 1998.

CALLEJA LEAL, Guillermo; O'DONNELL, Hugo y Duque de Estrada (1999): *1762, La Habana Inglesa: La toma de La Habana por los ingleses*. Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, Ediciones de Cultura Hispánica, 1999.

RAWLYK, George A. (1999): *Yankees at Louisbourg. The story of the first siege, 1745*. Wreck Cove, Nova Scotia, Breton Books, 1999.

(2001): «Luis Vicente de Velasco», p. 1 en «Cantabria Joven-Noja-Historia» www.cantabriajoven.com/noja/historia/personajes.html.



Estatua de la Libertad. Capitolio de La Habana

De la represión del cimarronaje a la represión del tráfico negrero clandestino (1824-1872)

Jean-Pierre Tardieu

Desde el inicio de la esclavitud de los negros en las Indias occidentales, nunca careció de ambigüedad el deseo de la Corona española de controlar la mano de obra servil. Si bien las medidas emitidas a través de múltiples cédulas y ordenanzas, y de diferentes reglamentos bien conocidos[1], tuvieron como propósito confesado la protección de los siervos en contra de la arbitrariedad, se justificaban objetivamente por la voluntad de mantener la paz colonial y de favorecer el auge económico en las provincias ultramarinas. De todas formas, siempre se mostraron reacios los dueños esclavistas frente a tal legislación, y con mayor razón en el siglo XIX cuando el gobierno central, mal que le pesaba, se veía obligado a aplicar los tratados firmados con Inglaterra sobre el tráfico negrero con destino a sus últimas posesiones americanas. La cédula de seguridad que se impuso para la represión del cimarronaje, se transformó en instrumento de represión del tráfico negrero clandestino[2].

1. Represión del cimarronaje

Antes de entrar en materia, hemos de poner particular énfasis en un aspecto de primera importancia que no nos será dable exponer detalladamente en estas pocas líneas, el cual por otra parte está ahora bien docu-

[1] *Si bien son muchos los estudios al respecto, el más completo es el de Manuel Lucena Salmoral,* Los códigos negros de la América Española, *Alcalá: Ediciones Unesco / Universidad de Alcalá, 1996.*

[2] *Se fundamentará principalmente este trabajo en el manual de textos legislativos publicado en 1875 en La Habana por Bienvenido Cano y Federico de Zalba,* El libro de los síndicos de ayuntamiento y de las juntas protectoras de libertos. Recopilación cronológica de las disposiciones legales a que deben sujetarse los actos de unos y de otras, *Habana: Imprenta del Gobierno y Capitanía General por S. M., 1875. Nuestro estudio versará sobre la tercera parte titulada «Régimen y policía de esclavos».*

mentado[3]. El *boom* azucarero que se produjo en la Cuba de principios del siglo XIX, debido en gran parte a la caída de la producción acarreada por la revolución en Haití (1795), cambió sustantivamente las condiciones del esclavizaje con la introducción de normas productivistas que rompieron con lo que se dio en llamar de manera poco satisfactoria «la esclavitud patriarcal»[4]. Al capitán general Jerónimo Valdés le incumbió la espinosa tarea de elaborar en 1842 un nuevo *Reglamento de esclavos*, basado en una razonable dialéctica entre el fomento de la producción y la conservación del instrumento de trabajo que era la mano de obra servil. Dicho texto no pasó de papel mojado con el descubrimiento a finales de 1843 de preparativos insurreccionales en varios fundos de la gobernación de Matanzas[5].

1-1. Fuera lo que fuere, se mantenía vigente la voluntad de reprimir lo que pusiera en peligro la paz de la isla, y por ende la prosperidad económica[6]. Dadas las nuevas condiciones, ya no había cabida para el añejo cimarronismo, manifestación que la Corona se vio obligada a tergiversar desde fines del siglo XVI en muchos «reinos» de las Indias occidentales[7]. Surgió, de parte de los responsables administrativos de la isla, apremiados por la oligarquía, la voluntad de reprimirlo metódicamente. De ello dan constancia los textos normativos, empezando por el *Reglamento y arancel que debe gobernar en la captura de esclavos, prófugos o cimarrones* emitido por real orden en 26 de mayo de 1824[8]. A decir la verdad se trataba de reformar unas medidas tomadas en 20 de diciembre de 1796,

[3] *Son de citar las clásicas obras de Raúl Cepero Bonilla,* Azúcar y abolición, *primera edición de 1948 (La Habana), y de Manuel Moreno Fraginals,* El Ingenio. Complejo económico social cubano del azúcar, *La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1978. Hace unos años nos brindó una visión muy innovadora Pablo Tornero Tinajero en* Crecimiento económico y transformaciones sociales. Esclavos, hacendados y comerciantes en la Cuba colonial (1760-1840), *Madrid: Centro de Publicaciones del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1996.*

[4] *Expresión de Marx que, para América, opone el sistema «plantacionista» al «patriarcal». Véase: Jorge Ibarra, «Crisis de la esclavitud patriarcal cubana»,* Anuario de Estudio Americanos *XLIII, 1986, pp. 391-417.*

[5] *Para más a este respecto, se consultará: Jean-Pierre Tardieu,* «Morir o dominar». En torno al Reglamento de esclavos de Cuba (1841-1866), *Frankfurt: Vervuert Verlagsgesellschaft, 2003.*

[6] *Joan Casanovas Codina caracteriza con acierto la nueva situación que imperaba, diciendo que «con la colosal expansión de la economía urbana a partir de la década de 1830, la elite socioeconómica cubana buscó formas de trabajo más coercitivas»;* in: *«La esclavitud, el movimiento obrero y el colonialismo español en Cuba, 1850-1890»,* Los ejes de la disputa. Movimientos sociales y actores colectivos en América Latina, siglo XIX, Cuadernos de Historia Latinoamericana *10, 2002, p. 136.*

[7] *Véase: Richard Price (ed.),* Sociedades cimarronas, *México: Siglo Veintiuno, 1981.*

[8] In: *B. Cano y F. de Zalba,* op. cit, *pp. 154-162.*

después de la liberalización de la trata de negros (1789)[9], en un momento en que urgía aumentar el número de los trabajadores serviles.

Los legisladores dedicaron la primera parte a los negros «apalencados», expresión que correspondía a grupos conformados por un mínimo de siete cimarrones refugiados en algún lugar apartado. El control de la represión le tocaría al Consulado, que representaba a los propietarios, y más particularmente a su contador, asesorado por dos oficiales. Se elaboraría un registro con la información suministrada mensualmente sobre los esclavos huidos por los dueños de ingenios, cafetales, algodonerías y añilerías. Cada mes, los capitanes de partidos[10] avisarían a la contaduría de las rancherías o palenques de su distrito que no hubieran podido destruir, dando una lista de los prófugos aprehendidos. En caso de necesidad, y con el previo acuerdo de la Junta de Gobierno, el Consulado, acudiendo a sus propios fondos, anticiparía los gastos requeridos por las expediciones represivas. Los apalencados involucrados en motines, salteamientos de caminos o robos de importancia pasarían a la cárcel pública, entregándose directamente los demás a sus amos. Si éstos no les reclamasen o no pagasen por ellos lo previsto por el arancel, el prior del Consulado mandaría abonar cuanto se debiera, poniendo en una obra pública a los esclavos aprehendidos.

Los «cimarrones simples» serían los esclavos encontrados sin papel de su amo, mayoral o mayordomo a tres leguas de las «haciendas de criar» y legua y media de las «de labor» donde servían. Se hacía obligación al aprehensor de entregar el fugitivo a su dueño antes de 72 horas. Sólo en caso de resistencia le daría el juez de partido más inmediato un recibo para que le pagase el precio de la captura el dueño o, si no se le encontrase, el mismo Consulado. De no aparecer el propietario, trabajaría el esclavo en las obras del Consulado. Cuando los fugitivos apalencados pasasen de 20 entre muertos, heridos y presos, el aprehensor recibiría 18 pesos por la captura de cada individuo en condición de seguir trabajando. Por un grupo de más de 12, le tocarían 16 pesos y 6 pesos por uno de más de 6. Se preveían los gastos de alimento y de conducción. Por la captura de un cimarrón simple, no se daría más de 4 pesos,

Además el *Reglamento* establecía penas para los amos que no remitiesen las listas de fugitivos y para los aprehensores o justicias que se quedasen con negros que no fueran fugitivos o, por varios motivos, no entregasen a los cimarrones en el tiempo fijado.

[9] *Se consultará: M. Lucena Salmoral,* op. cit., *pp. 19-22. El contenido de la Real Cédula de 1789 se encontrará en: José Antonio Saco,* Historia de la esclavitud desde los tiempos más remotos hasta nuestros días, *Habana: Editorial «Alfa», 1944, t. V, pp. 9-12.*

[10] *En los textos del siglo XIX se empleaban sinónimos como «juez pedáneo», «capitán pedáneo» o «capitán de partido», términos que encontraremos en la documentación estudiada.*

1-2. A continuación se reforzaron las medidas de control, en particular durante el mandato de Jerónimo Valdés. Hizo hincapié el capitán general en su *Instrucción de pedáneos* de 14 de noviembre de 1842 en el papel asignado a dichos administradores[11]. Les correspondería dar un parte mensual con respecto al número de cimarrones de su jurisdicción, basándose en los datos facilitados por los hacendados, y tomar las medidas adecuadas en caso de insubordinación de parte o de toda la dotación de una finca, avisando a los demás propietarios, a los pedáneos de las inmediaciones y a los comandantes de armas más próximos. El decreto de *Buen gobierno* emitido el mismo día[12] reanudó con obligaciones ya expresadas en el *Reglamento y arancel* de 1822: para los esclavos, la de no alejarse de las haciendas a que estuviesen adscritos sin licencia de su amo o de su representante, y para éstos, la de llevar al conocimiento del capitán pedáneo del distrito cualquier huida de esclavos. A los negros libres, se les exigiría una papeleta expedida por el pedáneo de barrio antes de pasar al servicio de un maestro artesano, de modo a no encubrir a los fugitivos. Con el fin de poner coto a la contaminación de ideas subversivas[13], se prohibió terminantemente el ingreso en el territorio de cualquier individuo de color, libre o esclavo, procedente de un país extranjero. El *Reglamento de esclavos*, firmado por Valdés el mismo día que los dos documentos evocados precedentemente, consagró los artículos 20 y 21 a la licencia escrita exigida de los esclavos fuera de los «terrenos de su amo». Todo individuo, «de cualquier clase, color y condición» –lo cual incluía a los esclavos– se veía autorizado para detener al siervo que no la tuviese o la tuviese vencida, o que se dirigiese hacia una dirección diferente de la indicada. Le tocaría llevarle a la finca más próxima cuyo propietario avisaría al dueño si éste fuese del mismo partido o al pedáneo en caso contrario. El amo del siervo detenido remuneraría al aprehensor con la cuota de cuatro pesos según lo previsto por el *Reglamento de cimarrones*[14].

A los tres años de publicado el *Reglamento de esclavos* de 1842, salió un nuevo *Reglamento de cimarrones*, a imitación del texto adoptado dieciocho años atrás[15]. Pero, consecuencia de la psicosis generada por la conspiración de la Escalera, se mostró más drástico en cuanto al control coactivo

[11] In: *B. Cano y F. de Zalba,* op. cit., *pp. 169-170.*

[12] Id., *pp. 163-169.*

[13] *Se temía la «seducción» de los esclavos por gente de color procedente de Jamaica y de Santo Domingo. Véase: J.-P. Tardieu,* «Morir o dominar...», op. cit., *cap. 4.*

[14] *Se consultará el texto del* Reglamento de esclavos *de 1842 en: M. Lucena Salmoral,* op. cit., *pp. 296-300.*

[15] In: *B. Cano y F. de Zalba,* op. cit., *pp. 174-181.*

de los esclavos. Así no podrían alejarse más de una legua de la finca de sus dueños sin la debida licencia. Se restringió singularmente también la facultad de los aprehensores o de los pedáneos de quedarse más de lo previsto con los fugitivos sin motivación sanitaria debidamente comprobada por un médico. A cualquiera que quitase la licencia de un esclavo para hacerse con el derecho de captura, se le amenazó con una multa de 25 pesos o 50 días de cárcel. Se amplió la actuación de la contaduría del Consulado, imponiéndole, además de la publicación mensual de la lista de cimarrones detenidos, la manifestación semanal de las entradas de fugitivos en el depósito de negros. Presenta el texto la misma evolución en lo que se refiere a los cimarrones «apalencados»: de entonces en adelante así se calificaría a todo grupo de fugitivos que pasase de 6 individuos. Aumentaron los pagos de captura que variaron entre 20 y 50 pesos, conforme a su resistencia, sin contar con gratificaciones excepcionales y compensaciones económicas en caso de herida o de muerte de algún aprehensor. Pero en todo caso, salvo para los cabecillas, se exigía la rápida devolución de los capturados a sus amos, incluso cuando pasasen por el depósito general de La Habana. En resumidas cuentas, se hacía más severa la vigilancia de los esclavos fuera de los fundos, aunque se seguía respetando la potestad domínica, factor esencial de la política productivista. Se mantuvo esta ambigüedad cuando se trató de reprimir la trata clandestina en la isla.

2. Represión del tráfico negrero clandestino

2-1. Pese a los dos tratados que España había firmado con Inglaterra, el primero en 25 de septiembre de 1817 y el segundo en 28 de junio de 1835, no dejaban de acudir los propietarios al tráfico negrero clandestino, para mantener el crecimiento de la producción azucarera[16], convencidos de que

[16] *El número de las plantaciones de azúcar pasó de 510 en 1827 a 1500 en 1846, y el valor del comercio interno de 31.542.943 pesos en 1830 a 60.080.000 pesos en 1852; datos sacados de Julia Moreno García «Actitudes de los nacionalistas cubanos ante la ley penal de abolición y represión del tráfico de esclavos (1845)»,* in: *Francisco de Solano y Agustín Guimerá (ed.),* Esclavitud y Derechos humanos. La lucha por la libertad del negro en el siglo XIX, *Madrid: C. S. I .C., 1986, p. 477. Entre 1827 y 1841, la progresión anual de la población esclava de Cuba fue de 3% cuando su crecimiento natural no pasaba de 0,6 al año, según Hubert Aimes,* A History of Slavery in Cuba, 1511 to 1868, *New York: Octogon Books, 1967; cifras recogidas por Philip D. Curtin,* The Atlantic Slave Trade. A Census, *Madison: University of Wisconsin Press, 1965, cuadro 7, pp. 34 y 41. Para más detalles, se consultará: J.-P. Tardieu,* «Morir o dominar...», op. cit., *cap. 1.*

el gobierno superior seguiría desentiéndose[17]. En una carta del 10 de agosto de 1844 al gobierno central, el capitán general O'Donnell admitió que «ni uno solo [de los hacendados] deja de comprar, bien directamente, bien por segunda mano, los negros que se introducen de una manera ilegal y clandestina»[18]. Para satisfacer, por lo menos aparentemente, las protestas del gabinete británico[19], y después de adoptar el parecer de los representantes de la oligarquía cubana, Madrid emitió en 4 de marzo de 1845 una real cédula firmada por Isabel II. Conocida como *Ley Penal*, enumeraba las penas en que incurrían cuantos tomasen parte en el tráfico, desde los capitanes y marineros hasta las autoridades isleñas cómplices. Sin embargo es de notar, recalcan J. Philip y Y. Champagnac, que el artículo 9 mermaba de un modo taxativo el alcance de la ley: «...pero en ningún caso ni tiempo podrá procederse ni inquietar en su posesión a los propietarios de esclavos con pretexto de su procedencia»[20]. Por supuesto, esta restricción de mucho peso estaba destinada a sosegar a los hacendados. La obstinación de los ingleses obtuvo que por lo menos se controlasen los movimientos de negros por la isla, ya que los desembarcos de bozales tenían que hacerse en lugares apartados de su destino.

Con la *Instrucción reglamentaria para la llegada, circulación y salida de gentes de la isla* de I° de abril de 1849[21] surgió una nueva expresión que

[17] *Fernando Armario Sánchez, evocando la reacción de los propietarios cubanos, se refiere al juicio de J. A. Saco:*

> *...los habitantes de las colonias no creyeron nunca en la sinceridad del gobierno; conocían muy bien sus sentimientos, y estaban persuadidos de que si compraban esclavos, lejos de incurrir en el desagrado real, obraban conforme a sus deseos. Por otra parte, todos ellos consideraban la abolición como una calamidad, como un medio inicuo de que se valían los ingleses para acabar con el azúcar y el café de las Antillas españolas.*

«Esclavitud y abolicionismo durante la regencia de Espartero», in: *F. de Solano y A. Guimerá,* op. cit., *p. 381.*

[18] *Citado por Jacqueline Philip y Yolande Champagnac, «La Ley Penal y su aplicación»,* Anuario de Estudios Americanos *XLIII, 1986, p. 10. Ahora bien: cabe preguntarse por la determinación del capitán general cuando se sabe que el gobierno moderado de Narváez, después de la caída de Espartero, le había mandado a la isla para reforzar el control español y proteger la economía esclavista de que el gobierno central sacaba pingües beneficios. Véase al respecto: Julia Moreno García, «Actitudes de los nacionalistas cubanos ante la ley penal de abolición y represión del tráfico de esclavos (1845)»,* in: *F. de Solano y A. Guimerá,* op. cit., *p. 477.*

[19] *No da cabida este artículo para poner énfasis en las tumultuosas negociaciones entre España e Inglaterra motivadas por la violación de los tratados de supresión de la trata. A este respecto, son de consultar: David R. Murray* Odious commerce. Britain, Spain and the abolition of Cuba slave trade, *Cambridge University Press, 1980, y Mario Hernández y Sánchez-Barba, «David Turnbull y el problema de la esclavitud en Cuba»,* Anuario de Estudios Americanos *XIV, 1957, pp. 268-272.*

[20] *Véase el texto* in: *J. Philip y Y. Champagnac,* op. cit., *pp. 167-170.*

[21] In: *B. Cano y F. de Zalba,* op.cit., *pp. 182-186. O'Donnell, durante cuyo mandato se redactó el texto, participó en el negocio de la trata clandestina.*

se insertaba en una terminología de índole más extensa, a saber la «licencia de tránsito». Si no la necesitaban los esclavos dentro de las fincas o del partido rural –en este caso bastaría la corriente licencia firmada por el dueño o su representante–, en cambio sería imprescindible para cualquier siervo que se alejase de ellos con el fin de cumplir órdenes. La expediría el gobernador, su teniente o el pedáneo a petición del propietario, quien habría de presentar las fianzas requeridas. Se otorgaría una licencia de tránsito anual a los libres de color siempre que presentasen una persona blanca como fiador. De todas formas, no podrían transitar gentes de color desde las once de la noche, salvo en casos excepcionales en los que deberían presentarse a los serenos. Además, los esclavos necesitarían de una licencia especial escrita por el propio amo o su representante que explicitaría el destino y la ruta a seguir. La transgresión de tales normas por los propietarios o los negros libres se castigaría con multa sin perjuicio de procedimiento.

En 1854 una disposición dejó aparentemente muy claras las preocupaciones del gobierno superior, quien dictó el 19 de diciembre las reglas para la expedición de cédulas de esclavos[22]. Los dueños se verían obligados a conseguir una «cédula de seguridad» para cada uno de sus siervos de ambos sexos, la cual se renovaría dos veces al año, en enero y julio. En ella constaría toda la información necesaria sobre su identidad, los posibles cambios de propietarios y los permisos concedidos por éstos para traslados a una destinación determinada. Pero, tratándose de un grupo de más de cinco individuos, se avisaría a las autoridades de los lugares de partida y de llegada. La falta del documento por parte de los esclavos justificaría su detención por todo agente de policía y su entrega al depósito de negros. Al recogerles, los propietarios tendrían que exhibir la cédula de seguridad. De no conocerse su identidad, se publicarían tres avisos con diez días de intermedio en el periódico oficial y en los particulares del lugar de arresto. Las cédulas rurales saldrían a un real y las urbanas a un peso, salvo para los menores de doce años y los mayores de sesenta por quienes se pagaría la misma cantidad que en el campo. A los dueños infractores se les impondría una multa de diez pesos por esclavo y del duplo por cada reincidencia. Los comisarios de policía, los celadores y los pedáneos de partido expedirían dichos documentos, registrándolos debidamente, recaudarían los derechos correspondientes y comprobarían su posesión.

Estas decisiones las modificó algo el real decreto de 6 de mayo de 1855[23]. Habría dos clases de cédulas, llamadas desde entonces «de capita-

[22] In: *B. Cano y F. de Zalba*, op.cit., *pp. 199-202.*
[23] Id., *pp. 207-213.*

ción», cambio lexical significativo. La primera, correspondiente al derecho de un real, tocaría a los menores de doce años y a los mayores de sesenta, así como a los esclavos casados que vivieran con sus mujeres y tuvieran hijos. La segunda, o sea las cédulas de un peso, concernía a los otros siervos. Sin embargo, quedaban exentos las mujeres y los hombres que vivieran con sus mujeres y tuvieran cuatro hijos. En caso de infracción o de falsificación, se haría posible el aumento de la multa infligida a los amos que iría de cinco a veinticinco pesos por cada esclavo. Se castigaría la falta del refrendo requerido para cualquier traslado de esclavo con una multa de diez a cincuenta pesos cuya mitad se daría a los denunciadores. El producto de lo que reconoció abiertamente el texto como un impuesto, una vez integrado en las cajas reales, se partiría en tres. Con la primera parte se premiaría al propietario de más de cincuenta esclavos que hubieran tenido globalmente durante el año el mayor número de hijos legítimos o legitimados. Con la segunda, al dueño de la mayor dotación que hubiera tenido proporcionalmente la menor baja por muerte durante el mismo período. Y con la tercera, al dueño de la mayor dotación cuyos esclavos fuesen de su pertenencia, es decir que no hubiesen sido comprados[24].

Obviamente, de parte del gobierno central, estos preceptos tenían una finalidad precisa. Además de controlar a la población servil y de mejorar sus condiciones de existencia de manera a evitar conspiraciones como la de 1843, se trataba de promover su desarrollo natural en una época en que se hacían más acuciantes las exigencias de Inglaterra en materia de respeto de los tratados. Efectivamente, el gobierno español, por no querer que su política internacional hundiera a la isla en una grave crisis de producción muy lesiva no sólo para la oligarquía local sino también para sus propios intereses[25], debía emitir una legislación destinada a compensar los efectos negativos originados por la represión del tráfico negrero clandestino. En semejante circunstancia, la cédula de seguridad o de capitación encontró otra justificación, la de contribuir, dentro del espacio insular, a limitar el

[24] *En lo que se refiere a la preocupación del gobierno superior de favorecer la reproducción natural de la mano de obra, véase: J.-P. Tardieu,* «Morir o dominar»..., op. cit. *No es de olvidar que los reformistas abogaban por la sustitución de la mano de obra servil por la asalariada, de modo que, como lo nota María del Carmen Barcia Zequeira, era preciso «asegurar un surtido de fuerza de trabajo libre y barato»;* in: *«Táctica y estrategia de la burguesía esclavista de Cuba ante la abolición de la esclavitud»,* Anuario de Estudios Americanos *XLIII, 1986, p. 113. Según parece, Espartero, si no se enfrentó con los propietarios, por lo menos no era indiferente a la visión de estos reformistas para el futuro.*

[25] *No es de olvidar que el equilibrio de la hacienda dependía en parte de los «sobrantes de la caja de Ultramar», como recuerda Candelaria Saiz Pastor en «La esclavitud como problema político»,* in: *F. de Solano y A. Guimerá,* op. cit., *p. 8.*

tráfico negrero clandestino que llevaba dos decenios de prosperidad con la disfrazada benevolencia de las mismas autoridades.

2-2. Una serie de decretos del gobierno superior civil en la segunda mitad del decenio de los 50 patentizó esta voluntad.

Según parece, ciertos hacendados que acudían al contrabando para proveer sus ingenios, no declaraban el fallecimiento de sus esclavos, dando a los bozales recién adquiridos las cédulas de seguridad de los difuntos. Así que un decreto expedido el 19 de julio de 1855 vino a completar lo decidido por el bando del 19 de diciembre del año pasado[26]. Al propietario que solicitase más cédulas de las necesarias se le infligiría una cuantiosa multa de 50 pesos por cada una que excediera el número de siervos de su dotación, incumbiendo el cómputo en caso de sospecha a los gobernadores, a sus tenientes y a los capitanes de partido. De comprobarse la introducción clandestina de bozales con esta cobertura, se pasaría el expediente a los tribunales.

Otras tres reformas intentaron facilitar la aceptación de las cédulas por los dueños así como el control de su despacho por las autoridades. El decreto del 7 de diciembre de 1857[27], tomando en cuenta las diferentes solicitudes que se dirigieron al gobierno sobre el particular, decidió la anualización del reparto de dichos documentos. El derecho exigido por cada uno subiría a dos reales para los siervos rurales y a dos pesos para los domésticos urbanos, manteniéndose la exención para los esclavos menores de doce años y mayores de sesenta. El mismo día, otro bando del capitán general confió a los gobernadores la expedición de las cédulas de seguridad, salvo en La Habana, Cuba, Matanzas y Puerto Príncipe, donde los comisarios de policía las despacharían, bajo la responsabilidad de los citados administradores. Con idéntica fecha se admitió sin embargo la mediación de los capitanes de partido y de los tenientes pedáneos más inmediatos a favor de los dueños afincados fuera de las cabeceras. Se añadió un artículo concerniente a los esclavos nacidos durante el año anterior cuyos dueños tendrían que exhibir una partida de nacimiento para obtener la debida cédula[28].

El año siguiente volvió a expresarse la preocupación del gobierno superior civil por la represión del fraude en materia de cédulas de seguridad, como consta por el bando del 4 de febrero[29]. Se valían los dueños de los

[26] In: *B. Cano y F. de Zalba*, op. cit., *pp. 213-214.*
[27] Id., *pp. 227-228.*
[28] Id., *pp. 229-230.*
[29] Id., *p. 231.*

documentos correspondientes a los cimarrones para encubrir el recurso a bozales introducidos clandestinamente. Ocurría también que algunos de ellos se olvidaban de renovar las cédulas de los fugitivos, de modo que surgían dificultades para su renovación cuando se les aprehendía. Por consiguiente dispuso el gobernador general la remisión de las cédulas de los huidores con el parte de fuga exigido de conformidad con el artículo 39 del Bando de gobernación. Capturados los delincuentes, las devolverían o las renovarían las autoridades.

Resultaba harto difícil prever cualquier tipo de fraude, tanto de parte de los dueños como de sus siervos. Hubo por ejemplo que solucionar el problema planteado por los jornaleros, cuyo estatuto justificaba su movilidad. Dentro de los límites del partido, gozaban, como cualquier esclavo, de una licencia simple firmada por el dueño o su representante sin intervención de la autoridad local. Ahora bien, de creer a los responsables, no pocos fugitivos e incluso criminales libres lograban falsas licencias para escapar de la persecución de la policía y circulaban sin obstáculo, presentándose como jornaleros. En consideración a este caso, más conocido a no caber duda en los recintos urbanos, se resolvió el 20 de mayo de 1858 por decreto del gobierno superior poner sin estipendio alguno el sello del celador del barrio en las licencias otorgadas a los jornaleros por sus dueños. Por si fuera poco, se renovarían dichas cédulas cada tres meses[30].

Una resolución de la misma autoridad decidió el 25 de octubre de 1859 la supresión de las cédulas de seguridad, quedando tan sólo las licencias de tránsito expedidas por los capitanes pedáneos o sus tenientes para la translación de los esclavos dentro o fuera de sus partidos. Esto, sin contar los numerosos abusos a que daba lugar su expedición, que delató el cónsul Crawford, juez inglés del Tribunal Mixto de La Habana establecido para el respeto de los tratados, en una carta fechada el 27 de febrero de 1860[31].

Con este motivo se dictaron nuevas disposiciones el 18 de diciembre de 1860. De entonces en adelante, los gobernadores y sus tenientes en sus respectivas jurisdicciones se harían responsables de la expedición de las licencias de tránsito por los pedáneos. Ésta correría directamente a su cargo cuando se tratase del traslado de más de cinco esclavos para el cual el

[30] Id., *pp. 231-232.*

[31]

> *«Pero se han practicado los mayores abusos en cuanto a la expedición de las cédulas y los traficantes se sirvieron de ellas para proteger sus negros bozales ... a quienes dan... estos documentos, certificado de bautismo y pasaportes como si fuesen de un punto a otro de la Isla de modo que, provistos de todos estos requisitos, les desembarcan en una lancha costera, que los lleva desde el buque negrero a algún punto convenido de antemano...»*

In: *J. Philip y Y. Champagnac,* op. cit., *p. 161.*

dueño se vería obligado a suministrar la información más completa relativa a dichos individuos. A los mismos funcionarios les tocaría dentro de un plazo de veinticuatro horas avisar a sus colegas de los lugares de destino del grupo. De superar éste el número de cincuenta esclavos o de existir alguna sospecha sobre una falsa identidad destinada a ocultar un desplazamiento de bozales, se llevaría el movimiento al conocimiento del gobierno superior en las mismas condiciones. Si fuese necesario, concederían los capitanes de partido estas licencias, siempre y cuando atendiesen a los requisitos expresados[32].

Se adivinan claramente a través de estas medidas las dificultades experimentadas por la máxima autoridad insular para prevenir las artimañas de los dueños que se valían de una extensa red de complicidades de modo de satisfacer su imperiosa necesidad de mano de obra. Ahora bien: cabe preguntarse sobre la determinación del propio capitán general, cuando se sabe que José Gutiérrez de La Concha, quien firmó casi todos los textos que acabamos de ver, estaba íntimamente vinculado con los grupos de poder de la isla. Por supuesto era consciente de que no se podía seguir haciendo la vista gorda sobre la trata clandestina; pero estaba convencido de que la esclavitud era una «institución en que estribaba la riqueza del país»[33]. El interés a corto plazo de los grupos de poder representaba un obstáculo mayor que le tocaría salvar al gobierno central.

2-3. A éste le resultaba trabajoso poner en duda las informaciones suministradas por el cónsul británico en La Habana. Desde octubre de 1860 a setiembre de 1861, según sus datos, se habría desembarcado clandestinamente a 17.563 bozales[34]. De poca utilidad era la *Ley Penal*, como admitió el capitán general en una carta al ministro de Estado con fecha de 31 de diciembre de 1859[35].

[32] In: *B. Cano y F. de Zalba*, op. cit., *pp. 236-238.*

[33] *A este respecto se consultará: José Gregorio Cayuela Fernández, «Los capitanes generales ante la cuestión de la abolición (1854-1862)»*, in: *F. de Solano y A. Guimerá*, op. cit., *p. 441.*

[34] *Para más en cuanto a las protestas de Crawford, véase: J. Philip y Y. Champagnac*, op. cit., *pp. 158-161.*

[35]

> *«....a pesar de que he adoptado todas las medidas posibles para destruir tan abominable tráfico, no me ha sido posible conseguirlo pues contando los importadores con un apoyo decidido por parte de todos los habitantes de la Isla hacen desaparecer los menores indicios de cada expedición dejando burlada y en la imposibilidad de perseguir los criminales a la más vigilante autoridad. Así es que, aunque estoy convencido de que efectivamente han tenido lugar algunos desembarcos de los que el Cónsul Inglés cita, no me ha sido posible castigar a los implicados en el negocio por falta de pruebas en que apoyar la condena»*

In: ibid.

Poco antes de que el general Joaquín Manzano sucediese a Francisco Lersundi en la capitanía general, Madrid se vio obligado a reforzar la *Ley Penal* de 1845 con un nuevo texto. Nos referimos al proyecto de ley para la represión y el castigo del tráfico negrero votado el 11 de julio de 1866 por el Congreso y el Senado del reino, y ratificado por decreto real de 29 de setiembre del mismo año[36]. No le corresponde a este trabajo contemplar los diversos artículos de la nueva ley que no estén directamente relacionados con nuestro tema; nos atendremos a la evocación del empadronamiento que intentó imponer. No ignoraban los legisladores –no faltaron los informes al respecto– que sin la complicidad de la administración no se podía mantener el tráfico clandestino, como aparece en el artículo 4 dedicado a los «encubridores», y más precisamente en los apartados segundo y tercero que se refieren a la falsificación de las cédulas. Así se calificaría a

> «Todos los que, después de verificado el desembarco en las islas de Cuba o Puerto-Rico, ocultaren los bozales, protegieren su introducción en las fincas, les proporcionaren documentos falsos de inscripción, facilitaren su venta, o los adquirieren por cualquier título.
>
> El dueño, arrendatario o administrador de finca en las islas de Cuba, Puerto-Rico o sus adyacentes en que se hallaren uno o más negros cuya inscripción en el registro no se justifique debidamente...»

De modo que consagró la ley su capítulo tercero al empadronamiento de los esclavos destinado a imposibilitar que los negros introducidos clandestinamente fuesen tenidos por siervos. Los hombres de color que no estuviesen inscritos serían *ipso facto* considerados como libres. Los funcionarios encargados del censo, en los días señalados por la autoridad, cumplirían con su obligación «mediante inspección ocular de los mismos esclavos». Para evitar que se inscribiese a los mismos individuos en varias fincas, las operaciones se verificarían simultáneamente en el mayor número de fincas posibles. Además se establecería una lista separada de fugitivos. Concluido el empadronamiento, sólo se podría incluir en los registros a los hijos de esclavos nacidos después de la fecha, a los fugitivos capturados y a los hombres de color declarados ilícitamente libres. Se castigaría con la pena de presidio mayor y una multa de mil escudos por cada individuo empadronado de un modo ilegal a los dueños que cometiesen algún fraude en la redacción de los padrones. Al funcionario cómplice se le infligiría una pena de cadena temporal y una multa de mil a cuatro mil escudos.

[36] In: *B. Cano y F. de Zalba*, op.cit., *pp. 240-256.*

Los propietarios o sus representantes, así como los médicos y los párrocos, incurrirían en la pena de presidio menor y multa de mil a dos mil pesos si no llevasen al conocimiento de las autoridades dentro de veinticuatro horas los fallecimientos de esclavos.

Huelga insitir en que la gravedad de las penas previstas por la ley permite aquilatar la importancia de los fraudes que, como lo dan a entender los artículos 43, 44 y 46 cuyo tenor acabamos de presentar, no podían verificarse sin la complicidad interesada de los círculos allegados a la plantocracia. Ésta hacía que las medidas anteriores destinadas a atajar el tráfico clandestino no hubieran surtido los efectos esperados.

¿Se aplicaron las nuevas, por lo menos las que estuviesen relacionadas directamente al empadronamiento de las dotaciones de esclavos existentes en las fincas rurales? Surgieron estorbos a juzgar por el decreto del gobierno superior con fecha de 21 de febrero de 1872[37] que volvió a contemplar la cuestión de las licencias de esclavos. Según reza el documento «por efecto de las circunstancias excepcionales» que atravesó el país, «los esclavos se hallan desprovistos de la correspondiente cédula con notable perjuicio de los intereses públicos y particulares». Sabemos que la crisis mundial de 1866 se había extendido a Cuba, cuya hacienda se encontraba en una mala situación. La zafra distó de dar los resultados esperados, y el contexto favoreció el ideal separatista[38]. La conspiración de Bayamo desembocó en la rebelión encabezada por Carlos Manuel de Céspedes en 10 de octubre de 1868, alzamiento que se extendió por todo Oriente. En España, la reina doña Isabel había huido a Francia y en Cuba ciertos propietarios, alentados por el capitán general Lersundi, quien ocupaba por segunda vez la capitanía general de la isla tras la muerte de Manzano ocurrida en 30 de septiembre de 1867, temían que el nuevo gobierno central proclamase la abolición de la esclavitud[39]. Incluso se hablaba de conspiraciones de la gente de color, lo cual, al modo de ver del gobierno superior, reforzaba la necesidad de mejorar el control de las dotaciones. Ésta se impuso cuando los insurrectos proclamaron la abolición de la esclavitud el 23 de diciembre de 1870 en el territorio que dominaban[40]. Mantenido en el poder por Serrano,

[37] Id., *p. 290.*

[38] *Véase: Ramiro Guerra y Sánchez,* Manual de Historia de Cuba (Económica, social y política), *La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1962, pp. 652-653.*

[39] *Para las gestiones realizadas por los propietarios para obstruir la abolición, véase: M. del C. Barcia,* op. cit.

[40] *El* Manifiesto *de 10 de octubre de 1868 estaba a favor de una «emancipación gradual y bajo indemnización de la esclavitud». En 27 de diciembre, C. M. de Céspedes tan sólo decretó la libertad de los esclavos que pertenecían a los enemigos de la revolución. Para más sobre la evolución de los insurgentes frente al problema que planteaba la abolición de la esclavitud, véase: Raúl Cepero Bonilla,* op. cit., *pp. 112-124.*

Lersundi empezó la represión de la rebelión en Oriente que había elegido a Céspedes como presidente de la República. Bien es conocido que las divisiones internas debilitaron la revolución, acabándose por fin la guerra de diez años con la paz del Zanjón en 1878.

Todo ello explica que fue preciso suspender el cumplimiento de lo dispuesto por el decreto real del 29 de setiembre de 1866. El empadronamiento que se intentó hacer en 1867 padecía de «graves errores», eufemismo que alude a no caber duda a múltiples fraudes. En 20 de diciembre de 1870, se decidió poner de nuevo en el tapete lo del censo de los esclavos, pero no pudieron expedirse las cédulas de inscripción «porque la complicación de esta clase de trabajo exige una serie ordenada de operaciones para que puedan ofrecer las delicadas garantías de acierto». Aparentemente no se habían reunido las condiciones necesarias para que las autoridades locales pudieran cumplir con su cometido, debido al contexto insurreccional y posiblemente, fuera de Oriente, a la mala voluntad originada por las presiones de los dueños. Ahora bien, afirmó el nuevo capitán general, conde de Valmaseda, con «el cambio de las circunstancias», se podía explotar con un plazo de tres meses el empadronamiento realizado en 1871 para despachar las «cédulas de inscripción». Pasado el término fijado, los dueños que no hubiesen obtenido dicha documentación serían declarados incursos en una multa de 10 pesos por cada cédula.

¿Cuál podía ser el alcance de tales medidas, dado el contexto? En 1880, a los dos años de acabada la guerra que había anunciado la muerte de la esclavitud[41], se proclamó la abolición, sin indemnización, empezando el período de patronato que duraría hasta 1886.

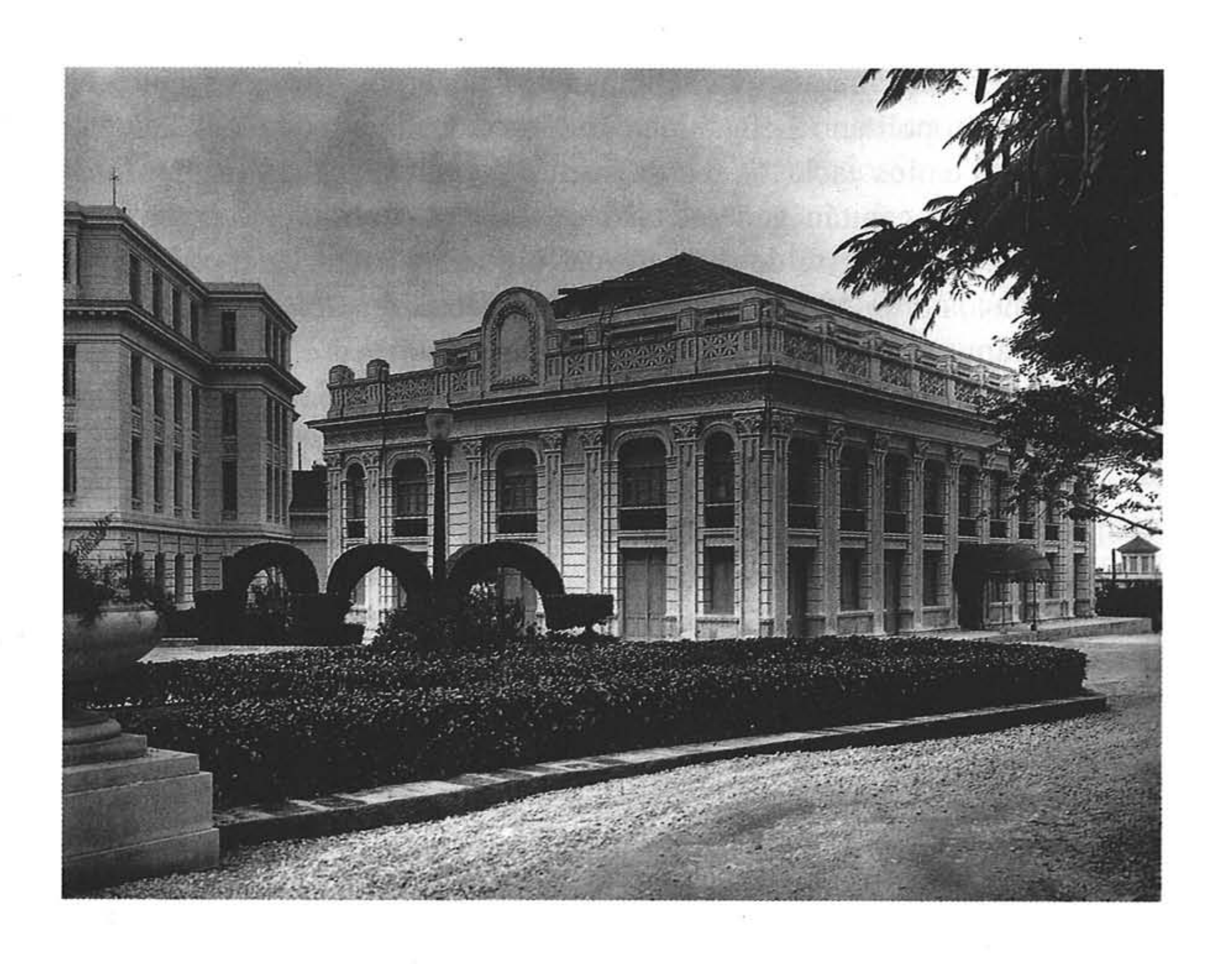
Bien se dieron cuenta los propietarios de que las cédulas de esclavos podían ser de doble filo en la época que constituye nuestro marco temporal. Teóricamente no podían menos los dueños de expresar su adhesión a la voluntad del gobierno superior, apoyado de un modo significativo por el mismo Consulado, manifestación de la oligarquía cañera, de controlar a la mano de obra servil, dado lo perjudicial del cimarronaje y de los levantamientos de esclavos para la economía insular. Pero tampoco podían resolverse a renunciar a la posibilidad de abastecerse de mano de obra

[41] *Inés de Roldán habla en su artículo titulado «Los partidos políticos y la polémica abolicionista tras la paz del Zanjón» de los «efectos disolventes que sobre la esclavitud ejerció la larga contienda iniciada en Cuba en el año 1868». Se había dado la libertad a los esclavos insurrectos, lo cual planteaba «definitivamente la situación del resto de los esclavos».* In: *F. de Solano y A. de Guimara,* op. cit., *p. 499.*

servil clandestina, que imposibilitaban los acuerdos firmados entre el gobierno metropolitano y el gabinete británico. De modo que lo del empadronamiento de los esclavos fue un cuento de nunca acabar. En rigor, no tenía interés el capitán general en reducir esta contradicción, máxime cuando estalló la guerra de diez años. No podía correr el riesgo de descontentar a los propietarios, a no ser que se tratara de proteger los fundos de la contaminación revolucionaria. Así que él también tuvo sus propias contradicciones.



Seiba Pentandra, árbol de la fraternidad americana. La Habana



Universidad de La Habana

CALLEJERO



Un rincón de La Habana Vieja

Entrevista con Alfredo Bryce Echenique

Inmaculada García
Samuel Serrano

—*Usted ha definido la obra de Juan Rulfo, Julio Ramón Ribeyro y Manuel Puig como una literatura en las márgenes del* boom *latinoamericano. ¿Qué diferencia existe entre la creación de estos tres autores y la de los miembros del llamado* boom*?*

—La diferencia radica en que estas obras tienen que ver principalmente con la literatura de los sentimientos que vino de manera posterior a las grandes certezas de la novelística del *boom,* y en este sentido podemos hablar de ellas como precursoras de ese movimiento, como una literatura que se encuentra en sus márgenes.

El *boom*, en palabras del crítico Julio Ortega, es «la gran metáfora totalizante de América Latina», que se inicia con la publicación de *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa y *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier en 1962 y alcanza su clímax con la aparición de *Cien años de soledad* en 1968, obras en las que la literatura por medio de la ficción llega a ser más creíble que el discurso oficial, pues le devuelve a los pueblos latinoamericanos muchos datos que la mascarada de la historia oficial había escamoteado. La novelística del *boom* es el único discurso maduro y absolutamente auténtico que ha sido capaz de generar América Latina, pues se trata de una exposición en la que a diferencia de lo que ocurre con lo político o lo sociológico no estamos copiando a nadie sino inventándonos a nosotros mismos.

El *boom* es original incluso cuando asume proyectos comunes a todos, como es el caso de la novela del dictador que nace de un cruce de cartas entre algunos de sus miembros y que produce obras tan importantes como *Yo el Supremo* de Roa Bastos, *El discurso del método* de Alejo Carpentier, *Conversación en la catedral* de Vargas Llosa y *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez, que no pueden tomarse en ningún momento como obras gregarias sino como visiones auténticas y complementarias de un problema común. Además de los mencionados hubo otros escritores que fueron invitados a participar en el proyecto de la novela del dictador y que se abstuvieron de hacerlo, como ocurrió con Augusto Monterroso, situa-

ción relatada con magnífica ironía por el mismo autor en su libro *La letra e,* en el que narra cómo, luego de documentarse sobre la vida del dictador de Guatemala que le correspondía para escribir su novela, encontró que se trataba de un pobre hombre cuya madre había sido una prostituta y su padre, un alcohólico que lo golpeaba sin piedad y empezó a sentir pena por el dictador y a olvidar el resentimiento que tenía contra este hombre que había oprimido durante décadas a su país y condenado al mismo Monterroso a ser un exilado eterno en México.

Los novelistas del *postboom*, porque no nos libramos de esta palabra nunca, podemos decir que miran al individuo, al humor, al juego del idioma y surge una novela como *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante que contiene la parodia del barroco de Indias, y del mismo *boom,* pues se burla del estilo alambicado de Alejo Carpentier y de Lezama Lima y contiene al mismo tiempo una sensacional evocación sentimental de un territorio que es la Habana que aparece como bien perdido, como territorio de la nostalgia, llevándonos a lo que podría llamarse la novela sentimental, que se emparenta con la gran novela sentimental del siglo XIX, pero sin lo lacrimoso.

—*¿Qué debe su obra al legado de Rulfo, Ribeyro y Puig?*

—Creo que principalmente, el hecho de abordar la historia con minúscula, es decir, de narrar la historia desde los personajes marginales como Macario o el viejo del relato «En la madrugada», de Rulfo, o del pequeño hombre de la clase media en el caso de Ribeyro, ese hombre frustrado e inmerso dentro de una sociedad como la latinoamericana que, pretendiendo modernizarse, nunca se democratiza. En el caso de Puig su aportación es gigantesca, pues incluye dentro de su obra y a través del antihéroe todo aquello que la literatura anterior había despreciado, pues se consideraba subcultura como el cine de bulevar, la cursilería, los sueños de la clase media, etc.

—*¿Cómo definiría el fenómeno del* boom*?*

—Yo diría que se trata de un paquete de novelas memorables de diversos escritores, pero que no han sido creadas por una generación sino por un grupo en el que se encuentran autores de diferentes edades y países, la mayoría de los cuales ya tenían una obra importante en el momento en que Maria Vargas Llosa, que era el único que debutaba, publica *La ciudad y los perros* y se produce esta internacionalización de la literatura latinoamericana que conocemos como *boom*, esta conquista de Europa y de otras

regiones por parte de Latinoamérica a través de su literatura. Considero que en este fenómeno intervinieron dos factores extraliterarios como la revolución cubana, representada por ese fetiche que fue el póster del Che Guevara con su boina y su habano mirando hacia el infinito, que hizo que el mundo volviera los ojos hacia Latinoamérica y que Europa quisiera exportar a esas tierras las revoluciones que no deseaba tener en casa, y la dictadura de Francisco Franco, que al implantar la censura en España hizo que un editor sensible como Carlos Barral, y este es el único elemento literario dentro de este proceso, cansado de que la dictadura franquista le podara los textos, lo llamara a la comisaría a cada rato y le prohibiera publicar a muchos de los autores españoles, volviera los ojos hacia Latinoamérica y se encontrara con un montón de libros de enorme calidad literaria que ya estaban publicados y que nadie conocía y decidiera lanzarlos para el mundo desde España.

—¿El oficio de escribir es para usted un goce o un sufrimiento y con cuál de sus novelas ha gozado o sufrido más?

—Creo que *Un mundo para Julius* es la novela con la que he vivido más cabalmente eso que los franceses la *joie de lire*, es decir la felicidad de leer y de escribir, porque fue la novela con la que me descubrí a mí mismo totalmente como autor; se trataba de un relato que en principio no debía tener más de 10 folios, pero me entusiasmé tanto escribiéndolo que al final se convirtió en una novela de 600 páginas. Pero escribir no es sólo un goce sino también un sufrimiento «el goce triste de escribir», como diría Juan Ramón Jiménez, pues también disfrutamos creando momentos tremendamente horribles que no son sin embargo ajenos a la sensibilidad del autor que está en todos y en ninguno de sus personajes. Creo en lo que decía Graham Greene, «no hay momento más feliz en la escritura que aquel en que los personajes comienzan a hacer cosas que uno nunca imaginó que harían», ése es un momento de goce intenso en la creación porque las cosas ya caminan por sí solas, pero hasta que llegamos a ese punto hay que luchar y sufrir con las palabras. Es por eso que el cuento es un género endemoniado porque no bien ha empezado cuando ya se está acabando, lo que exige una gran precisión en el lenguaje. La novela permite en cambio, como decía Cortázar, acudiendo a un símil pugilístico, ganar la pelea por puntos.

Mi método de trabajo consiste en enfrentarme constante y asiduamente cada día con la página en blanco y tratar de colmarla es decir de escribir. También releo mucho a algunos autores como Stendhal, Flaubert, Dumas

que me permiten crear un trampolín de entusiasmo desde el cual puedo saltar a mi propia creatividad, cuando estuve escribiendo *El huerto de mi amada,* por ejemplo, releí todo Stendhal.

—En la espléndida conferencia inicial con la que usted inauguró el curso de La Rábida elogió las virtudes del humor y dijo que la digresión era otro gran invento de la literatura. ¿Podría hablarnos de las virtudes de la digresión y de la forma como actúa en su obra?

—La digresión es el alma misma de la novela de sentimientos, porque se trata de un proceso en el que abandonamos una frase que se está escribiendo para ir en busca de otro sentimiento que se nos escapa y que también se deja a medio enunciar para ir en busca de otro y otro más. Veamos el caso de la típica novela digresiva, la primera de todas, la más grande de todas, el *Quijote,* que abandona el tema que está tratando y se va por las ramas presentándonos fragmentos de teatro, de novela pastoril, de ensayo y de todo tipo de géneros hasta el momento en que vuelve a retomar las aventuras de Don Quijote y Sancho. Pero quizás sea más ilustrativo el caso de *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* en la que el personaje empieza a contar su vida y se dispersa en todo tipo de digresiones para tornar una y otra vez al momento en que fue concebido. Recordemos que se trata de una novela de cerca de 500 páginas que tiene incluso páginas jaspeadas, páginas negras y páginas en blanco para que el lector añada todo lo que quiera, convirtiéndose en una de las más grandes digresiones de la historia de la literatura, de la que puede decirse que toda la novela es una digresión. En mi escritura yo trato de trasladar al papel la ilusión de lo hablado y, ya que la digresión es una de las operaciones que realizamos con más frecuencia cuando estamos dialogando, resulta inevitable que la incluya en mis relatos por efecto práctico.

—¿Podría contarnos cómo se produjo su encuentro con Julio Ramón Ribeyro y cómo se desarrolló esa amistad que los mantuvo unidos a lo largo de tantos años?

—En mi encuentro con Ribeyro hay algo mágico que podríamos atribuir a la predestinación y que empezó a fraguarse desde mis años de estudiante en la universidad de San Marcos de Lima en la que yo era estudiante de derecho y en la que se realizaba anualmente una feria que llamaban populibros en la que ponían unos enormes *posters* de escritores célebres como Tolstói, Ciro Alegría, Juan Ramón Jiménez, etc. y entre los que estaba

incluido, claro está, la figura del escritor peruano que más se leía en ese momento, que era Ribeyro. En ese póster Julio Ramón aparecía mirando a la lontananza y como yo sabía que él vivía en París sentía que su mirada me estaba señalando el camino para que fuera a su encuentro. Sin embargo cuando arribé a París años más tarde no hice nada por buscarlo, aunque lo admiraba profundamente, porque detesto molestar a las personas, y fue él quien al cabo del tiempo hizo posible el encuentro al presentarse, para mi sorpresa, una noche de 1967 en mi casa, donde una o dos veces al mes organizábamos con un grupo de escritores jóvenes una sección de lectura de nuestros propios textos, tú me lees yo te leo, que no sé por qué la llamábamos a la colombiana. Esa noche me correspondía a mí leer mis cuentos y uno de los compañeros que era amigo de Ribeyro me dio la sorpresa de presentarse con él en casa. De esta manera nació esa gran amistad que se hizo profunda desde ese mismo día, pues Ribeyro permaneció en mi casa durante tres días hablando de literatura, del Perú, de París y de la vida, y eso que había llegado a mi casa como uno más de los personajes de sus cuentos, con el objeto de pedirme prestada una cámara fotográfica, porque iba a nacer su hijo, el único hijo que tuvo, y quería fotografiarlo, y alguno de mis amigos, nunca sabré cuál, le había dicho que yo era un amante de la fotografía, cuando la verdad es que nunca he tenido una cámara fotográfica.

Ribeyro era muy soñador y quizás por eso su vida se confundía a veces con las ficciones de sus cuentos. Recuerdo por ejemplo cuando la Casa de América organizó una semana dedicada a su obra en Madrid en 1994. El día final hubo una sección de lecturas en la que yo era el presentador y Ribeyro debía leer un texto inédito ante el público. Pues bien, en el momento de dar inicio al acto veo que entra por la puerta un personaje acompañado de dos enfermeras, con una catadura de loco impresionante, y se va acercando poco a poco al estrado desde donde Ribeyro no lo veía por hallarse concentrado en sus papeles, hasta que llegó a colocarse en frente suyo y cuando yo me esperaba lo peor, una agresión, un asesinato, veo que Julio Ramón alza los ojos y se queda mirándolo perplejo hasta que el otro le dice una palabra que era una clave secreta entre los dos, *Mabillon*, que es el nombre de una estación de metro en el Barrio Latino de París donde solían encontrarse, y sólo en ese momento Ribeyro logra salir de su asombro y le dice «Torroba» a lo que el otro respondió «Julio Ramón, te quiero». Luego Julio Ramón se dirigió al público para explicar este extraño encuentro a través de la lectura de su cuento «La última nevada», que era el texto inédito que se disponía a leer esa noche y en el cual narraba la relación de amistad

que había sostenido con un poeta bohemio, loco y perdulario en París, que no era otro que ese mismo Torroba que ahora se encontraba internado en un hospital psiquiátrico de Madrid, y que al enterarse de que su amigo iba a estar leyendo en la Casa de América había pedido permiso a los médicos para ir a saludarlo.

—Ya que estamos en Huelva, donde resulta inevitable hablar del descubrimiento de América, me gustaría que me contara cómo nace un cuento suyo del libro La felicidad ja ja, *que se titula precisamente así «El descubrimiento de América», y cómo nace la idea de jugar precisamente con la doble acepción que tiene la palabra América como continente y como nombre de mujer.*

—Bueno, mujeres que se llaman América hay muchas en el Perú y algunas de ellas son de origen italiano, como la protagonista del cuento, pero lo esencial de este relato es que se trata de un texto totalmente paródico y humorístico de los sueños de la clase media peruana sin dejar de ser por eso un texto de una gran ternura y timidez que narra la historia de un hombre desposeído que descubre a América, una muchacha de gran belleza y para conquistarla no se le ocurre otra cosa que tejer toda una red de mentiras, escayolándose incluso un brazo para aparecer como todo lo contrario de lo que es, un joven de clase media que no puede dar a américa todo lo que ella sueña poseer, un coche de lujo y una mansión donde lucir su belleza.

—Usted ha declarado que resulta imposible actualmente enseñar literatura sin conocer el cine ¿podría decirnos qué influencia tiene el cine en su obra?

—Creo que ningún escritor latinoamericano puede prescindir del cine, todos tenemos la influencia del cine en nuestra obra porque hemos sido educados en la cultura del cine, es decir dentro de lo que en Hollywood se conoció como el *star system.* Sin embargo en el Perú, yo no iba a ver una película de Elia Kazan, Vincent Minnelli o Billy Wilder sino una de Jack Lemmon, Kirk Douglas, Marilyn Monroe o Marlon Brando, y cuando llegué a París y empecé a ir a la cinemateca me di cuenta de que las películas eran de los directores y no de los actores, como yo creía. Nosotros en el Perú pagábamos por ver a los actores, por parecernos a ellos. Por eso decía con gran ironía el actor Robert Mitchum, al que hicieron un homenaje en el festival de cine de San Sebastián y se rió de los actores verdaderos porque ellos eran por su cara, por su manera de caminar, por lo matones que eran

y dijo ahora a uno le enseñan a ser más alto, hasta eso se lo enseñan, pero ellos no necesitaban nada porque estaban preparados. La introducción del cine en la literatura latinoamericana es la otra gran aportación de Manuel Puig, lo que ha influido de manera notable en los autores posteriores.

—En 1999 regresa al Perú para vivir allí. Quisiéramos que nos hablara de este reencuentro con su país y si piensa establecerse definitivamente allí.

—A nivel literario mi reencuentro con el Perú ha sido formidable, pues lo primero que hago cuando llego a un país, es tratar de ponerme al día con su literatura. En estos años he conocido la obra de muchos escritores de los que ni siquiera había oído hablar o de otros que estaban produciendo su primer libro, y me leí «todo», lo que me permite creer en la muy buena salud no sólo de la literatura peruana sino en general de la joven literatura latinoamericana. Entre los autores peruanos que descubrí podría citar a Giovanna Porarollo que ha pasado muy felizmente de la poesía, sin abandonar este género, al cuento, a Iván Tais que ya tiene cuatro o cinco novelas extraordinarias, y ahora acabo de leer una novela muy original de un joven escritor llamado Santiago Prado. Quedarme definitivamente en el Perú es algo que no he considerado nunca, ya que pienso que comprarse un pedazo de tierra y no moverse más es la definición del cementerio.



Monumento a las víctimas del *Maine*. La Habana

Polonia fin de siglo

Carlos Alfieri

Entre las muchas y valiosas exposiciones que tuvieron lugar en Madrid a lo largo de este año, tal vez ninguna haya sido más estimulante que *Polonia fin de siglo [1890–1914]*, realizada por la Fundación Cultural Mapfre Vida entre el 24 de enero y el 23 de marzo, y comisariada por Monika Poliwka.

Varios motivos convergentes realzaron su interés, al margen, claro está, de la altísima calidad de las obras que la integraron. En primer lugar, constituyó para la mayoría de los espectadores el descubrimiento de un territorio del arte europeo prácticamente desconocido en España. Fue una inmejorable ocasión, además, para reflexionar acerca de las relaciones entre el centro –para la época que nos ocupa, París– y la periferia en un determinado sistema de producción artística. También, para verificar las metamorfosis que experimentan las ideas estéticas –en este caso, el simbolismo– al circular entre esos ámbitos.

La última década y media del siglo XIX y el período del siglo XX que se extiende entre su inicio y el comienzo de la Primera Guerra Mundial marcan el auge del simbolismo, un movimiento cuyos límites tan difusos y contenidos tan heterogéneos hacen casi imposible definirlo de manera más o menos unívoca. Sin embargo, su importancia, a menudo desatendida, fue tan relevante, que alojó en su seno las semillas de casi todas las vanguardias históricas que estallarían más adelante.

No resulta muy apropiado caracterizar al simbolismo como una escuela o corriente artística nítidamente estructuradas. Más adecuado sería identificarlo como una sensibilidad que alimentó la mirada de los creadores más diversos y que, manteniendo nexos entre ellos, se tradujo en obras de rostros, intenciones, raíces y significados multiformes.

Heredero directo en pintura del prerrafaelismo, tributario evidente del subjetivismo y de la imaginación románticos, con antecedentes que pueden remontarse al Bosco, Durero, Blake, Goya, los nazarenos alemanes, Friedrich, Füssli o a artistas menos conocidos y más cercanos a su génesis como el dibujante y grabador francés Rodolphe Bresdin, entre otros, el simbolismo nace como reacción al positivismo científico, al naturalismo, a la irreligiosidad, utilitarismo y mercantilismo de la triunfante sociedad

burguesa, y halló en Francia y Bélgica terrenos particularmente fecundos, aunque su difusión abarcó toda Europa. Se enfrenta al impresionismo y al puntillismo, a los que ve como variantes aun más materialistas del realismo, que pretenden construir una visión «científica» de la naturaleza apoyada en la indagación de los fenómenos ópticos. Al simbolismo sólo le interesa el aspecto sensible de la naturaleza, de las personas y las cosas en cuanto símbolo que remite a una realidad que lo trasciende –«Vestir la idea de una forma sensible», proclamó el poeta francés Jean Moréas en su *Manifiesto Simbolista*, publicado en 1886–, como puerta de entrada en un mundo que está más allá del que conocemos –en la vida psíquica, el inconsciente– y que no se deja captar fácilmente por su índole enigmática, misteriosa y evanescente. En este sentido, prefigura al realismo mágico, a la pintura metafísica, al surrealismo. El poeta y crítico polaco Zenon Przesmycki, que firmaba con el seudónimo de *Miriam*, explicaba así la teoría simbolista a través de un estudio de la obra del poeta belga Maurice Maeterlinck publicado en 1891 en la revista de Cracovia *Swiat*, y que oportunamente cita Elzbieta Charazinska en el catálogo de la exposición que nos ocupa (catálogo cuya pulcritud conceptual y extremo cuidado de su edición lo convierten en modélico): «El gran arte, el arte esencial, el arte inmortal, siempre fue y es simbólico; tras las analogías sensuales se ocultan elementos de infinidad, y descubre ilimitados horizontes fuera de lo sensual». Y decía del símbolo: «Es la analogía viva, orgánica, interior, es la recreación de la realidad, en la cual las formas, personajes y fenómenos sensuales poseen su sentido corriente, cotidiano para las personas que se satisfacen con la superficie, pero para aquellos que buscan una mayor profundidad se ocultan en su interior las simas del infinito (...) detrás de esa imagen concreta deben extenderse los confines lejanos de lo oculto, lo infinito, lo eterno, lo perenne y lo enigmático de la cuestión».

Con Baudelaire como adelantado y otros notables equivalentes literarios –Verlaine, Mallarmé, Moréas, Rimbaud, Huysmans, Villiers de L'Isle-Adam, Maeterlinck, Verhaeren–, con maestros adorados como Nietzsche y Wagner, con Gustave Moreau y Puvis de Chavannes como sobresalientes precursores y Odilon Redon como abanderado, el simbolismo gana rápidamente adeptos en las artes plásticas. Se puede identificar en él una matriz idealista neoplatónica y un conglomerado de ingredientes ideológicos y rasgos estilísticos contradictorios que se entrecruzan y generan a menudo derivas inesperadas y difícilmente compatibles: el arte como reemplazante de la vida y fin en sí mismo, decadentismo, aristocratismo, culto a lo artificioso, esteticismo –magníficamente ejemplificados en Des Esseintes, el protagonista de la novela de Huysmans *À rebours* (1884) o en el *Axel* de

Villiers de L'Isle Adam (1890)–; decorativismo, *japonesismo*, espiritualismo –y a veces, literalmente espiritismo: uno de sus brillantes y fugaces representantes, que evolucionó muy pronto a la abstracción, el pintor checo Frantisek Kupka, fue médium–; misticismo cristiano –y admiración por las mitologías paganas–; plasmación de «los estados del alma» a través de la pintura, erotismo (implícito en artistas como Moreau y Redon; explícito en otros, como Klimt, Félicien Rops, Franz von Stuck, Mossa o Beardsley) –con su tema recurrente de la *femme fatale*, al mismo tiempo fuente de placer e instrumento diabólico para la destrucción de los hombres: Alfred Kubin permuta en su dibujo *Salto mortal* (1901-1902) la terrorífica fantasía masculina de la vulva dentada por una gigantesca entrada en la vagina de una mujer tendida hacia la que salta un minúsculo hombrecito con su pene erecto, dispuesto a aniquilarse en ella–; atracción por lo perverso, orientalismo, satanismo, pasión por la magia, las ciencias ocultas y el esoterismo –uno de los máximos animadores del simbolismo, el escritor Joséphin Péladan, extravagante personaje que creó en París, en 1888, la Orden de la Rosa+Cruz del Templo y del Grial, y que organizó anualmente, entre 1892 y 1897, el Salón de la Rosa+Cruz, en el que participaban buena parte de los artistas simbolistas, se hacía llamar *Sâr* (mago en persa antiguo) y vestía una indumentaria vagamente babilónica–; ambigüedad sexual, con una frecuente exaltación de seres andróginos; onirismo, presencia de lo macabro y siniestro, gusto por lo singular, extraño y monstruoso, pero también por lo angélico y sublime.

Se trata de un complejo tejido en el que se entrelazan elementos disímiles, cuando no mutuamente excluyentes. Convendría extraer de él algunos rasgos comunes –irracionalismo, ahistoricismo, individualismo exacerbado, trascendentalismo; papel central de las alegorías, culto a un arte visionario, concepción del arte como una religión y del artista como un sacerdote o, más aún, un profeta; idealismo–, pero sin pretender con ello explicar y agotar todos los sentidos y direcciones que desplegó el movimiento.

Otro tanto ocurre cuando abordamos su lenguaje plástico. No hallaremos en él un repertorio de estilemas homogéneo y estable sino una multiplicidad de recursos expresivos que buscan por distintos caminos la configuración de una atmósfera enigmática. Es verdad que algunos rasgos predominan claramente, como el antiilusionismo, con la consiguiente renuncia a la perspectiva y la afirmación del carácter bidimensional del cuadro –lo que venía a recordar Maurice Denis con su tan citada frase: (Ante todo, el cuadro es) «una superficie plana recubierta de colores dispuestos en cierto orden»–; la utilización de colores plenos, planos y brillantes, el sintetismo o simplificación de las formas; el empleo de netos

contornos negros para delimitar las figuras y las amplias zonas de color (*cloisonismo*); los sutiles arabescos de las líneas, tan típicos del ornamentalismo del *Art nouveau* o modernismo. Pero si esto es evidente entre los pintores de Pont-Aven y los Nabis –Gauguin, Émile Bernard, Paul Sérusier, Maurice Denis, Pierre Bonnard, Paul Ranson, Charles Filiger–, no lo es en absoluto en la obra de otros artistas simbolistas. Encontramos entre ellos formas y colores vaporosos, brumosos, evanescentes –Eugène Carrière, Henry Le Sidaner, Lucien Lévi-Dhurmer, Charles-Marie Dulac, Maurice Chabas, Alphonse Osbert–; creadores que sin renunciar a cierta herencia clásica construyen climas de intensa sugestión y misterio –Arnold Böcklin, Puvis de Chavannes, Antoine Wiertz–; cuadros de dibujo nítido y preciso y no por ello menos turbadores –Carlos Schwabe, Ferdinand Hodler, Félicien Rops, Fernand Khnopff–; incluso detalles de tan minuciosa elaboración que se aproximan al hiperrealismo –entre los antecesores prerrafaelistas, como John Everett Millais y John William Waterhouse, de forma clara, pero en ocasiones también en otros, como el mismo Schwabe–.

No es raro que una estética tan polifacética haya evolucionado hacia múltiples direcciones y haya constituido el humus del que se nutrieron diversas vanguardias del siglo XX.

El tránsito del simbolismo al surrealismo, el realismo mágico y la pintura metafísica es fácilmente detectable: de la atmósfera de ensoñación, inquietante y extraña, de obras como *Los ángeles de la noche* (1894) o *La casa rosa (La casa ciega)* (1892), de William Degouve de Nuncques; de *Vértigo (Escalera mágica)* (1908) o *Claro de luna y luces* (1909), de Léon Spilliaert; de *Memorias* (1889) o *La ciudad abandonada* (1904), de Fernand Khnopff; de los grabados de Max Klinger y Frantisek Kupka a los trabajos de De Chirico, Max Ernst, Magritte, Delvaux, Dalí, Picabia, Óscar Domínguez o Radziwill, el camino resulta familiar. Por otra parte, la gradual disolución de las referencias figurativas que conduce del simbolismo a la abstracción, está encarnada a menudo en un mismo artista: son los casos de Kupka, Kandinsky, Mondrian. Pero también en obras proféticas, como la célebre *El talismán* (1888), de Paul Sérusier, o *Immàgine* (1908), de Romolo Romani. El paso al futurismo lo ejemplifican muy bien Balla o Boccioni. Las puertas que dan al expresionismo las abrieron pintores geniales como Munch y Ensor; este último, incluso, anticipa el expresionismo abstracto en un cuadro como *La aniquilación del ángel rebelde*, de 1889.

Por su recogimiento en el yo, por situarse de espaldas a la historia, por practicar una pintura «literaria», por ensayar distintas vías de escape de la realidad, por su cultivo del arte por el arte, el simbolismo fue caracterizado

con frecuencia como un movimiento estética y políticamente reaccionario. Sin embargo, esta caracterización dista mucho de abarcar en su compleja diversidad la totalidad de sus vertientes.

De hecho, varios de sus representantes se empeñaron en vincular el arte con el quehacer colectivo y profesaron la creencia en la necesidad de cambios sociales, generalmente enmarcados en las ideas del socialismo utópico o en la recuperación de un cristianismo comprometido con los pobres. Como bien señalaba Jean-David Jumeau-Lafond en su lúcido texto del catálogo de la exposición *Los pintores del alma. El simbolismo idealista en Francia*, que él comisarió –otra muestra excepcional que tuvo lugar en la Fundación Cultural Mapfre Vida en el año 2000–, entre ellos se contaban Alexandre Séon, uno de los mayores artistas simbolistas, que regaló obras suyas para el vestíbulo de la Universidad Popular del Faubourg Saint-Antoine, colaboró en el proyecto del «Palacio del Pueblo», de cuyo comité fue miembro, y organizó visitas al Louvre para obreros; Carlos Schwabe, cercano a la Liga de los Derechos del Hombre, que se adhirió entusiastamente a la *Union pour l'Action Morale*, creada por el filósofo y humanista Paul Desjardins (y en la que también colaboraba el pintor Eugène Carrière), ilustró el boletín de esta entidad y dibujó la cubierta de una antología de obras artísticas para el pueblo; Louis Welden Hawkins, que concibió el proyecto de un «Hogar Universal», especie de «catedral del pueblo» que debía reunir actividades artísticas, cívicas y sociales.

Singularísima fue la posición que ocupó en el movimiento el grupo de pintores italianos que arribó al simbolismo procedente del divisionismo: Giovanni Segantini, Gaetano Previati, Giuseppe Pellizza da Volpedo, Angelo Morbelli. Particularmente estos dos últimos abordaron temas abiertamente sociales, incluso con una actitud militante, mediante una estética pródiga en alegorías de una fuerte tensión espiritual.

Todos estos creadores dejaron de lado el individualismo extremo, casi solipsista, y la noción del arte por el arte típicos del simbolismo, en aras de un compromiso colectivo. No importa el grado de utopismo de este compromiso; lo que importa consignar aquí es la dirección del mismo, visiblemente alejada del núcleo pregnante del movimiento. Próximos a esta tendencia, aunque con contenidos y sensibilidades diferentes, se ubican buena parte de los artistas polacos que florecieron en el último tramo del siglo XIX y el primero del XX, todos influidos, en menor o mayor medida, por la estética simbolista.

No entenderíamos su actitud si no recordásemos que Polonia había perdido su independencia en 1795 y su territorio estaba repartido entre tres

potencias vecinas: Prusia, Rusia y el Imperio Austrohúngaro. Esta situación se prolongaría hasta el final de la Primera Guerra Mundial, en 1918, y los ideales de liberación de la nación cautiva impregnarían todas sus luchas populares y su producción cultural. La pintura no fue una excepción: como antes la literatura, sería a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX la encargada de mantener encendidos el espíritu patriótico y las señas de identidad de la nación polaca, características que quedan plenamente de manifiesto en la obra del más eminente pintor de temas históricos –evocadores de momentos clave del pasado nacional–, Jan Matejko, que vivió entre 1838 y 1893.

Así, muchos de los mejores pintores polacos dotaron al simbolismo, centralmente ahistórico, de una carnadura histórica y lo convirtieron, en cierto modo, en una transcripción icónica cifrada y más o menos hermética de las vicisitudes de su nación. Naturalmente, esta corriente es significativa pero no agota el vasto y complejo campo de la expresión artística polaca de la época.

En rigor, no fueron los únicos en entroncar este movimiento con las señas de identidad de una tradición cultural nacional. El finlandés Axel Gallén Kallela lo hizo con sus ilustraciones de escenas del Kalevala, la epopeya nacional de Finlandia, y el noruego Halfdan Egedius, por ejemplo, se inspiró en leyendas nórdicas y costumbres campesinas para transfigurarlas en sus cuadros. Pero los polacos fueron más allá al aludir en sus símbolos a ciertas claves de las luchas coetáneas de su pueblo contra la opresión a que estaba sometido por parte de quienes se habían adueñado del país.

Quizás la primera gran interrogante que se suscitó entre quienes asistieron a la exposición *Polonia fin de siglo* fue cómo era posible que artistas de la excelencia de Jósef Pankiewicz, Jan Stanislawsky, Stanislaw Wyspianski o Jacek Malczewski, por ejemplo, hayan permanecido casi ignorados en España hasta el momento. La explicación más plausible de esta situación reside en el carácter marginal, periférico, del ámbito en que desarrollaron su labor con respecto a lo que podríamos llamar el centro geopolítico del arte de su época, que era, indiscutiblemente, París. Curiosamente, algunos de estos artistas pasaron temporadas en España: Leon Wyczólkowski lo hizo en compañía de Feliks Jasienski y, fascinado, pintó una serie de espléndidos paisajes de Granada, dos de los cuales formaron parte de esta muestra; Pankiewicz se hallaba en el sur de Francia cuando estalló la Primera Guerra Mundial, por lo que se refugió en España y vivió cerca de cinco años en Madrid (precisamente en la exposición *César González Ruano. A vueltas con la pintura*, que tuvo lugar a mediados de este año también en la Fundación Cultural Mapfre Vida, se exhibió su *Calle de*

Madrid, cuadro pintado en 1916). Pero estas permanencias episódicas no contribuyeron en absoluto a un mayor conocimiento de la pintura polaca en la península.

En general, no se registra en estos pintores una ruptura estridente con respecto a las estrategias de representación realista, sino una actitud un tanto ecléctica en la que debió pesar la influencia de maestros prestigiosos de diversas tendencias del realismo, como Matejko, Wojciech Gerson o Maksymilian Gierymski. Es preciso tener en cuenta, también, que el simbolismo constituyó para no pocos de estos artistas sólo una etapa estética que fue precedida o sucedida por otras opciones. Es el caso de Jósef Pankiewicz, que transitó por el realismo, el impresionismo, el simbolismo, el fauvismo, experimentaciones cubistas y cierta recuperación del clasicismo. En cambio, en un artista de talento original como Witold Wojtkiewicz las referencias realistas estallan con violencia expresionista y dibujan un mundo dominado por la soledad, la locura y el absurdo, en el que los seres humanos están convertidos en figuras circenses, en juguetes o en niños que anticipan la vida con juegos melancólicos (*Locura. El circo de los locos* [del ciclo *Locura*], 1906; *Arando*, 1905; *Muñecas*, 1906; *Cristo y los niños* [del ciclo *Ceremonias*], 1908). El mundo de Wojtkiewicz, sin apenas puntos de contacto con el de sus compatriotas contemporáneos, contiene elementos grotescos y fantásticos que lo conectan, de algún modo, con el de Federico Fellini. También Wojciech Weiss se inscribe en una deriva expresionista con claras influencias formales de Edvard Munch (*Calor tórrido*, 1898; *Beso en la hierba*, 1899) pero caracterizada por un tono de sosegado lirismo. En otra vertiente, íntima, refinada, Olga Boznanska elige colores apagados para sus retratos, pero en naturalezas muertas como *Capuchinas* (c. 1906) impacta con su pincelada vibrante. Próximo a los nabis y a la estética de la *Sezession*, Józef Mehoffer impregna su obra de un decidido sentido decorativo, con retratos como *Europa Jubilans* (1905) o *Retrato de la mujer del artista con Pegaso al fondo* (1913), en los que las figuras femeninas centrales se mezclan con la suntuosa ornamentación de los fondos. Ferdynand Ruszczyc se acerca audazmente a la abstracción en su cuadro *Celaje* (1902), en el que con manchas intensamente expresivas compone un ejemplo de pintura pura.

El entusiasmo que despertó en Francia el arte japonés, particularmente la estampa, a partir de la década de 1870, que tan profundas huellas dejaría en el postimpresionismo, llegó a los círculos artísticos de Polonia más tarde, hacia 1900. Su gran introductor y coleccionista más relevante fue el mecenas, filósofo, historiador, músico y crítico Feliks Jasienski, apodado *Manggha*. Es clara la influencia japonesa en los mencionados cuadros de

Mehoffer, en la *Naturaleza muerta* (1905) de Leon Wyczólkowski, en la muy nabi *Mujer con gato* (1896) de Wladyslaw Slewinski. Esta influencia puede asumir un papel más o menos superficial –la mera presencia de objetos de arte japonés como motivos del cuadro– o uno profundo, que consiste en la recreación de ciertos patrones estéticos, como la estructuración del espacio, el juego de la línea y las fulgurantes combinaciones de colores planos. Dos creaciones magistrales de Józef Pankiewicz ilustraron a la perfección esta tendencia en la exposición: *La japonesa*, un prodigio de color y composición, y la extraordinaria *Naturaleza muerta con una cajita de laca*, con su concentrada visión de la vida misteriosa de los objetos, obras ambas de 1908.

Los símbolos de índole patriótica que habitan la pintura polaca de esta época no resultan hoy, sobre todo a los ojos de un espectador ajeno a la dramática historia del país eslavo, fáciles de descifrar. Abundan en obras de Jacek Malczewski, como la admirable *En la polvareda* (1893-1894), cuyo fantasmal remolino representaría «la síntesis simbólica del espíritu de la patria», según la experta Agnieszka Lawniczakowa; en *Nec mergitur* (1904-1905), de Ferdynand Ruszczyc, un gran lienzo de colores estridentes, saturados, muy empastados y atrevidamente combinados que muestra un barco azotado por el ímpetu de un mar convulso, en el que muchos vieron una alegoría de Polonia castigada por las olas de la historia; en *Stanczyk (El bufón del rey)*, 1898, de Leon Wyczólkowski o, muy veladamente, en los cuadros de Stanislaw Wyspianski en que aparece el montículo de Wawel, en Cracovia, coronado por el castillo que fuera sede de los reyes de Polonia y de la catedral, panteón nacional, destinado a cuartel militar durante la ocupación austríaca.

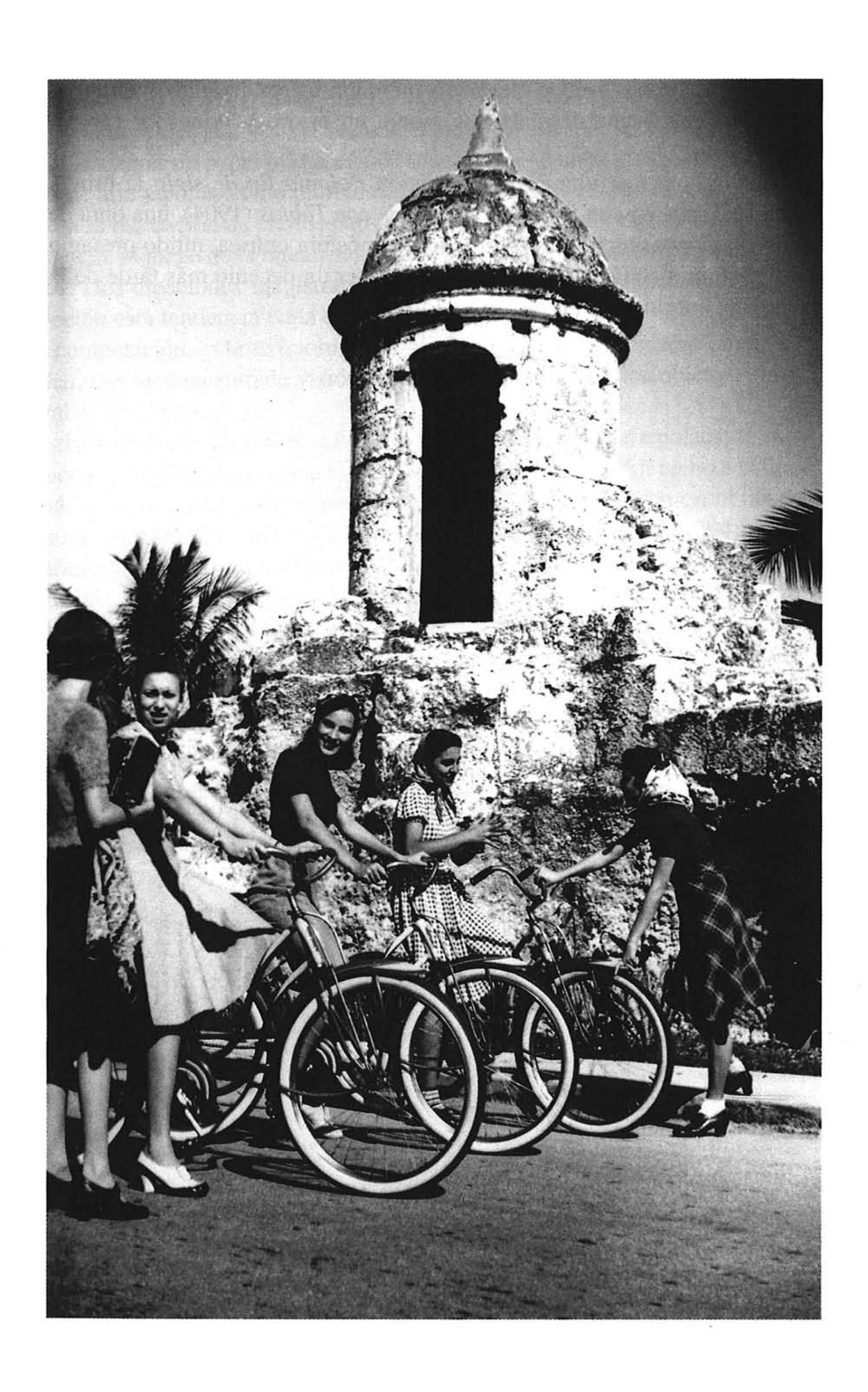
Notables son los pequeños paisajes de Jan Stanislawski, de formas simplificadas y de gran intensidad simbólica (*El crepúsculo. Una aldea al anochecer*, 1904-1905; *Los álamos*, c.1900), tanto en sus pinturas como en dibujos y grabados, y sutilmente inquietantes los espacios vacíos que crea Konrad Krzyzanowski en torno a sus figuras: *A la luz de una vela/ Emilia Wysocka y la mujer del artista en el salón de Peremyl* (1914); *Piano de cola* (1905). Edward Okun replantea en *El músico/ Filisteos* (1904) el viejo conflicto romántico del artista incomprendido por su público burgués y prosaico; la musa que se apoya sobre el hombro del violinista ofrece un sorprendente parentesco con las mujeres de Julio Romero de Torres. Un cuadro emblemático del simbolismo polaco es *Frenesí*, también llamado *Frenesí del éxtasis* (1894), de Wladyslaw Podkowinski, del que se mostró uno de los cuatro bocetos conservados, datado en 1893. Se trata de una pintura que causó enorme escándalo en su tiempo, por la crudeza de la repre-

sentación del deseo erótico elevado a indómita fuerza cósmica y encarnado en una muchacha desnuda que monta un brioso y brincador caballo negro.

Pero la nota más alta de la exposición *Polonia fin de siglo* la brindó Jacek Malczewski con *Primavera. Paisaje con Tobías* (1904), una obra de sobrecogedora esencialidad y turbadora atmósfera onírica, nítido presagio de la pintura metafísica que habría de florecer un decenio más tarde de la mano de Giorgio De Chirico.



Plaza de la Catedral. La Habana



Carta de Colombia.
José Gorostiza en Bogotá

Juan Gustavo Cobo Borda

1948 no fué un año bueno para los colombianos. Luego del asesinato, el 9 de abril, del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán, el clima no parecía mejorar. Así lo corroboran los informes confidenciales que el embajador venezolano en Colombia, el lúcido ensayista Mariano Picón Salas, enviaba a su gobierno. En el fechado el 7 de junio 1948 diría:

> «Nuevos síntomas de violencia y perturbación pública que si no encuentran un cauce legal pudieran conducir a una guerra civil, se advierten en la vida colombiana de estos días»[1].

El volcán continuaba emitiendo sus rojizos resplandores y Bogotá almacenaba en su memoria imágenes dramáticas. Hombres de ruana y con el machete en alto, mientras los tranvías ardían en las calles como grandes hogueras. Rostros lívidos de ira y almacenes saqueados. Apenas si un deforme cochecito para niño, con la rueda rota, quedaba abandonado en la puerta del almacén. Así me lo contó mi madre. Así lo registra Hernando Téllez en su crónica y en su posterior reelaboración literaria[2].

Ernesto Volkening, el primero en hablar con inteligencia, años después, de los cuentos y novelas de Gabriel García Márquez, trabaja entonces como traductor y contable en la fábrica de un alemán, compatriota suyo, que producía cal. Las grandes reservas no alcanzaron para blanquear las largas filas de cadáveres que se alineaban en el piso del cementerio. Por ese Bogotá también había pasado un Fidel Castro, ya antiimperialista, que había asistido a un congreso de estudiantes, paralelo y contestatario del evento clave por aquellas fechas: la IX Conferencia Americana.

Afilado y ardido por el fuego de la poesía –la única prueba concreta de la existencia del hombre– el embajador de Guatemala en Colombia, Luis

[1] *Incluido en Juan Gustavo Cobo Borda:* Colombia-Venezuela: Historia intelectual/*Bogotá, Biblioteca Familiar Presidencia de la República, 1997, 213-218.*

[2] *Juan Gustavo Cobo Borda: «Hernando Téllez: estética y violencia», en el volumen* Hernando Téllez: Cenizas para el viento, *Bogotá, Editorial Norma, 2000, p. 9-25.*

Cardoza y Aragón, buscaba que llamas más altas y más perdurables mantuvieran vivo el calor de la amistad entre los poetas. El 16 de febrero de 1948 los talleres Prag, por su parte, había editado los 200 ejemplares numerados y firmados del pequeño cuaderno de 32 páginas que ilustado por Hernando Tejada presentaba al mundo, con el título de *La balanza,* a dos nuevos poetas: Álvaro Mutis y Carlos Patiño. Mutis asegura que la mayor parte de la edición fue devorada por los incendios del 9 de abril. Conservo, en todo caso, el marcado por el número 130.

En la Bogotá de aquel entonces, la historia y la poesía seguían cruzando sus armas, y a ese magma incandescente arribó por aquellas fechas un poeta mexicano: José Gorostiza (1901-1973). Recurro a la sobria prosa de las memorias de Jaime Torres Bodet: *La victoria sin alas,* publicadas en 1970, para dar una primera imagen suya en Bogotá. A la mencionada conferencia habían llegado Bodet y Gorostiza como parte de la delegación de su país.

> «El barrio de Chapinero, donde se hallaba ubicada la casa que el gobierno me había proporcionado, parecía todavía absolutamente tranquilo. No se oían disparos próximos. Izamos nuesta bandera. Y organizamos –hasta donde era posible hacerlo– lo que juzgábamos más urgente. Cinco eran nuestras preocupaciones: averiguar el paradero de los delegados, asesores y escribientes mexicanos que no habían ido aún a mi domicilio; informar a México acerca de lo que estaba ocurriendo; recuperar los documentos de trabajo que permanecían en las oficinas del Capitolio; ayudar a (Fernando) Gamboa en la busca de sus tesoros y obtener penicilina para José Gorostiza –que estaba en cama, con fiebre, víctima de una infección» (p. 285).

En cama, y con fiebre. Padecía, de seguro, la infección poética. La fiebre de la creación. Comenzaría a perfilar el poema que publicaría aquel mismo año y que titularía: «Declaración de Bogotá». Desde su lecho de enfermo Gorostiza vería mejor que todos ellos la auténtica Bogotá. Percibía «la negra montaña tempestuosa». La catedral y la plaza de Bolívar. La misma catedral y plaza que Carlos Pellicer en su poema «Preludio» de 1919 había inmortalizado. Allí donde los dejativos campanazos seguían desgranando horas coloniales sobre la atonía de un pueblo gris, rezandero y solapado. «Campanas de las ocho y media/sobre la catedral de Bogotá,/me ponéis el reloj en la Edad Media/poniéndome a rezar». Pero Gorostiza cambia el tono: no la viñeta en blanco y negro sino el concierto interior. «Te hace sonar el aire: eres su flauta». Poeta: instrumento que usa la poesía para volver a cantar. Convierte todo en «sonora estatua». Y avanza

entonces la mujer-música-poesía con su «sonrisa inescrutable». Ella agita y revuelve su sangre con «un delirio de alas prisioneras». A tavés de la forma estricta, la jubilosa liberación. El amor vuelve a romper la cárcel del mutismo: Gorostiza canta embelesado.

El poema posee una gracia singular, valiosa en sí misma. Tiene además el mérito, luego de su celebérrima *Muerte sin fin,* de 1939, de romper el silencio poético de Gorostiza una década después. Es un poema enamorado y a la vez reflexivo sobre la misma poesía. Mantiene una sugerente ambigüedad en torno al tema, a todo lo largo de su desarrollo, pero a la vez capta de modo muy preciso el clima de la Bogotá de entonces: «La entristecida Bogotá se arropa/en un tenue plumaje de llovizna», sin desdeñar, por ello, las muy reveladoras referencias históricas al momento: «en medio de la ruina y los discursos/mi oscura voz de silbos cautelosos».

Finalmente, y con sutil ironía, el poema juega y se burla, desde el título mismo, de la prosa diplomática que Gorostiza se veía obligado a usar en su tajín como funcionario. Declara no su fe americana sino su pasión emorosa. Con lo que bien pudiera parecer un lenguaje árido y funcional alcanza a entonar «el salmo de tus bodas». Todo un logro memorable que nos obliga a volver sobre quien lo escribió y las cincunstancias en que se dio este triunfo verbal.

Por aquellos días Fernando Charry Lara, en compañía de Aurelio Arturo, lo visitó en la sede de la embajada de México en Bogotá.

> «Según recuerdo quedaba por el barrio de La Soledad. Nos recibió muy amable pero la charla fue convencional. Me pareció un hombre neutro, agobiado por el trabajo y no era para menos: integraba la delegación de México a la dramática conferencia de Bogotá que daría origen a la OEA que se realizaba después de la revuelta del 9 de abril de 1948, luego de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán. Cuando ardió Bogotá.
>
> A mí me gustaban las *Canciones para cantar en las barcas.* Tenían color y música. Escribió poco pero este es un síntoma del buen poeta: no ser repentista. Corregir y demorarse. Además, el auténtico poeta no se la pasa mirando el reloj, para saber si es romántico trasnochado o modernista rezagado. Escribe sólo cuando le resulta inevitable. Quien había propiciado la cita fue Cardoza y Aragón, que ya lo conocía de México, pero no pudo acudir. Eso fue todo, y un verso que todavía recuerdo: sólo un aroma,/una sola blancura de pluma de paloma».

Así me lo tajo vivo, en el 2001, el recuerdo de Fernando Charry Lara. Acudí entonces a las memorias de Luis Cardoza y Aragón, el contertu-

lio ausente de esta cita, y me encuentro en *El río* (1986) con este retrato insuperable:

> «Callado, silencioso. Hablaba con voz casi, inaudible. De lo mejor en él era tácito. Todo de fieltro. Audacia y violencia contenidas de tímido, tan buen conversador que mudo permanecía casi siempre. Sus palabras lacónicas o su silencio vivió cargado de atención y perspicacia. Fuego invisible, rojo blanco. Monumento a la forma, victoria alada. Pedestal para estatua de tiempo, esbelta y fáustica. Dormida tensión, armoniosa y firme de violín, de crepúsculo. Su mordacidad fue melancólica. Un rayo en estuche de seda. Humor grave y doloroso. Convaleciente de sonrisa lacia, muy cargado de hombros, achaques y desahucios. Medita con un vaso de agua en su mano de Hamlet, muerto sin fin de sed de tiempo y espacio de cristal. El espectro de más ingenio que he conocido: José Gorostiza», (p. 425).

Este escritor que hacía pensar en Monsieur Teste y que no vaciló en titular sus esbozos como «Del poema frustrado», era también, máscara sobre máscara, uno de los más cumplidos funcionarios del servicio exterior mexicano. Mantenía allí una clara línea de independencia política, en el plano internacional. Así lo demuestan las 15 páginas de su trabajo «La tesis de México entre Chapultepec y Bogotá», fechado el 1 de junio de 1948. Uno de sus pocos trabajos diplomáticos que rubricó con su firma, donde entre una postura «solidarista», para la seguridad colectiva, y una postura «bolivariana», que llevará a estos países a una «sociedad de naciones libres y soberanas», se inclina por la segunda, en un proyecto que abarca la totalidad de nuestra cultura y no sólo sus aspectos de seguridad militar. Consciente, como dice al final del mismo, de cómo «La paz no es obra de la mente humana. El pensamiento puede crear arte y ciencia, derecho e historia, pero no puede crear paz. La paz esta en la voluntad y se forja en actos» (p. 38).

Coherente con tal filosofía, se opondría, años más tarde, a la expulsión de Cuba de la OEA, creada precisamente a partir de la reunión a la que asistió en Bogotá. Mantuvo también vigente las relaciones diplomáticas entre Cuba y México cuendo era Subsecretario de Relaciones Exteriores.

Pero es la parquedad silenciosa de sus actos poéticos la que subsiste intacta un siglo después de su nacimiento: *Canciones para cantar en las barcas* (1925), *Muerte sin fin* (1939) y *Declaración de Bogotá* (1948).

En este último su vida íntima y su tarea pública se fusionan en un enigmático manantial de música. La objetividad documental da paso a una trascendencia estética de perdurable sugestión. El cumplido funcionario ha resultado traspasado de nuevo por la acerada flecha de la poesía: «Cedien-

do a los dominios de la estrella/su estatura de llama endurecida». Así nos habla Gorostiza desde Bogotá:

He aquí los hechos.
En la virtud de su mentira cierta,
transido por el humo de su engaño,
he aquí mi voz
en medio de la ruina y los discursos,
mi oscura voz de silbos cautelosos
que vuelta toda claridad

Declara:

Me han herido en la flor de mi silencio[3].

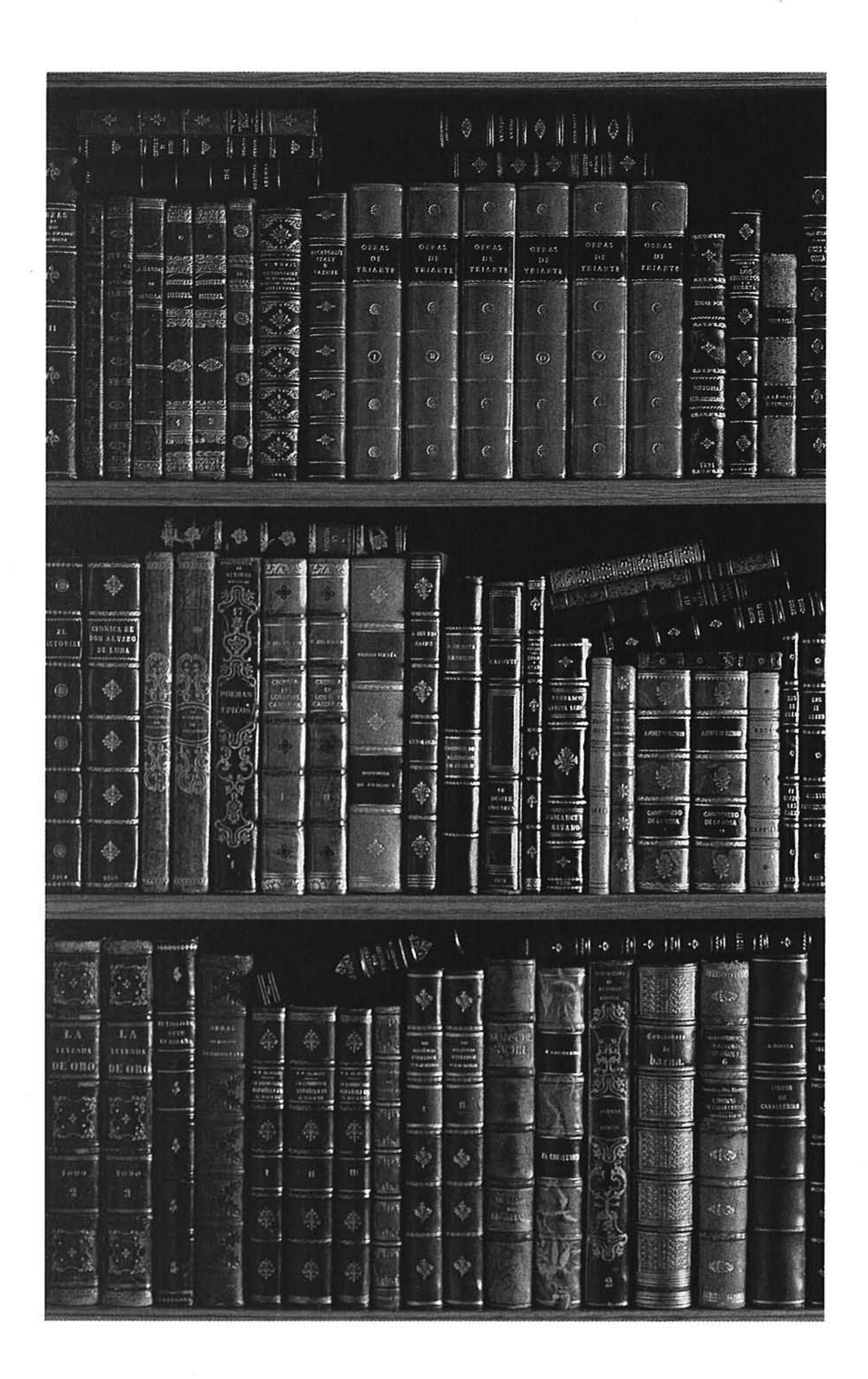
[3] *He utilizado la edición de la Colección Archivos, coordinada por Edelmira Ramírez: José Gorostiza:* Poesía y Poética *(1988).*





Dos vistas de La Habana

BIBLIOTECA


LA LEYENDA DE ORO
TOMO 2
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 3

América en los libros

Pinochet en Piccadilly. La historia secreta de Chile y el Reino Unido, *Andy Beckett, traducción de Victoria Ordóñez, Barcelona, Tusquets Editores, 2003, 313 pp.*

Beckett, articulista y reportero de prestigio, sostiene que cuando detuvieron al general Pinochet en Londres, poco antes de la medianoche del 16 de octubre de 1998, no eran muchos los británicos que sabían quién era el dictador. No obstante su cercanía con los intereses militares del Reino Unido, aquel anciano era un viajero anónimo que, gracias a la iniciativa de Baltasar Garzón y a la receptividad inglesa ante las alegaciones del juez español, pasó a convertirse en objeto de interés periodístico. En apenas unas horas, dominado por un claro impulso ético, el episodio cobró nueva forma en portadas y noticieros locales. Así ocurrió, pues, que a causa de aquella maniobra judicial –de la cual muchos tuvieron dudas– se derivó una consecuencia en la que había un detalle de épica popular: la humillación del tirano. Esta secuela se afirmó en una forma imperiosa, y acabó siendo jaleada por cuantos exigían una respuesta ante la barbarie y contestada por quienes dudaban de su oportunidad. De hecho, entre los ingredientes que integraron el caso Pinochet quizá convenga subrayar una zona de la ley internacional sobre la cual no había consenso y que aún es causa de discrepancia: los límites jurisdiccionales ante evidencias de genocidio. Al decir de Beckett, ha sido bien costoso asimilar la dimensión moral y la complejidad de esta anécdota que devino en debate transatlántico. Otro tanto puede decirse sobre los posteriores acontecimientos del caso, sobre todo desde que el personaje –siniestro hasta en la orilla del precipicio– regresó a Chile. Y sin embargo, aún está por deshilvanar un tapiz que se superpone a todo ello: los lazos que unen a Chile y Gran Bretaña, expresión firme de conflictos morales, intereses económicos y aun enigmas que perturban el estudio histórico. Esa es, al cabo, la substancia de este libro, a medio camino entre la divulgación popular y el escudriñamiento minucioso, detectivesco casi, acerca de la presencia británica en los momentos cruciales del devenir chileno.

Al margen de obvias inculpaciones –Margaret Thacher vio en Pinochet a un amigo sincero de su país en tiempos difíciles y hubo quien

pensó en aplicar ciertos métodos del chileno en suelo inglés–, la monografía de Beckett difunde otro tipo de sentimientos, y entre no escasos argumentos de provecho, refiere un informe de figuras como el almirante Thomas A. Cochrane, crucial para entender el proceso de independencia chileno. Mayor interés concita el retrato del comerciante de salitre John Thomas North, cuya intervención en la economía chilena hasta finales de 1880 anticipó una faceta del libre mercado que, según concluye el autor, impodrían luego Pinochet, Thatcher y sus discípulos: la multinacional de métodos agresivos, capaz de dominar colonialmente a un país subdesarrollado.

La misma eficacia periodística, desprovista de la menor sombra de sensacionalismo, queda de manifiesto al descubrirnos Beckett los calificativos que convienen a la orilla contraria: políticos laboristas que conocieron en fecha temprana el Chile de Allende, ingleses también convertidos en víctimas de la represión pinochetista y, por supuesto, esa diáspora de refugiados chilenos que recibió permiso para asentarse en ciudades británicas tras el golpe de Estado. Acaso sean éstas las páginas más logradas de un libro bien escrito, pulcro en su recuento, convincente y si se quiere decisivo para divulgar las razones y antecedentes históricos que explican la repentina visita anunciada en su título.

Machado de Assis, *Jorge Edwards, Omega, Barcelona, 2002, 235 pp.*

Como la figura de Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) desempeña un importante papel en su galería privada, Jorge Edwards la designa con títulos elogiosos. El más irrefutable autodidactismo constituye su perfil dominante, por no hablar del espíritu crítico, una cálida sensualidad y otras astucias de narrador que el brasileño poseyó en grado extraordinario. En el documentario que ofrece Edwards, la general simpatía hacia el personaje se impone a través de un rico caudal de anécdotas que atañe al biógrafo casi tanto como al biografiado. Un hecho al parecer sencillo, pero que sólo puede fomentar asociaciones ocurrentes, nos da la medida de este propósito: a lo largo de un encuentro con *beatnik* Allen Ginsberg, cuyos poemas había leído el novelista chileno en Princeton, su iluminado interlocutor estadounidense sostiene que «para ellos, esto es, para el grupo de escritores *beatniks* de San Francisco, Machado de Assis era tan emblemático y tan importante como Franz Kafka». A pesar de sus riesgos, no tardamos en conocer los efectos de la comparación. Al fin y al cabo, este nativo de Río de Janeiro sale del terreno de lo ordinario y admite, según las ideas del tiempo, la misma heráldica que otros precursores de la modernidad

en literatura, como Laurence Sterne y el propio Cervantes. Y, por tanto, el estudioso juzga que pertenece «en el más legítimo de los sentidos, a la familia literaria de Franz Kafka».

Con parte de fundamento, pero sin declarar su fundamental diversidad, insisten las enciclopedias en rotular a Machado de Assis como el iniciador del realismo brasileño a partir de su novela *Memorias póstumas de Brás Cubas* (1881). Edwards, por su parte, reclama una tasación más completa. Con razón advierte que, en la literatura iberoamericana, el caso más notable de invención de un narrador literario es el de Machado de Assis cuando creó al inefable Brás Cubas. En cuanto a la invención de su propia identidad de escritor, aun sin establecer analogías morales con sus criaturas, no podemos menos de considerarla un esfuerzo que solicita la fama póstuma. Lo prueba el hecho de que añade al ideal de quien sobrelleva el dolor –los recortes que una severa epilepsia impuso en este empuje y algún otro detalle de extrañeza psicológica– una excelencia de orden profesional por la que sienten especial atractivo los manuales escolares: nuestro personaje pasó de ejercer de tipógrafo en la Imprenta Nacional a convertirse, por medio del estudio constante, en prosista laureado y, a modo de colofón, en presidente de la Academia Brasileña de Letras.

Al hojear las páginas que le dedica Edwards nos quedamos con el rasgo específico de su prosa: la originalidad. Otro comentario obligado se debe al hecho de que, si bien fue periodista, comediógrafo, crítico y poeta, debe la posteridad a narraciones como *Histórias da Media-Noite* (1873), *Histórias sem Data* (1884), *Quincas Borba* (1892) y *Dom Casmurro* (1900), lo cual hace a su biógrafo tener en alta estima la ironía que enriquece el tramo principal de semejante discurso. «El bisturí de América del Sur –concluye– perteneció a Machado de Assis. Su sonrisa y hasta su broma eran maneras de permitir que sus verdades pudieran ser tragadas».

El hombre del acordeón, *Marcio Veloz Maggiolo, Siruela, Madrid, 2003, 146 pp.*

De Marcio Veloz Maggiolo (Santo Domingo, 1936) ya publicó Siruela en la antología *Cuentos dominicanos* (2002) los relatos «La fértil agonía del amor», «El coronel Buenrostro» y «¿Hombre y mujer?». En esta ocasión, la editorial madrileña nos brinda la oportunidad de ingresar en una obra de mayor extensión y ambiciones, a través de la cual los lectores españoles pueden acceder al universo característico de este escritor. Dicho

a modo de inciso: ya desde sus primeras composiciones, se ve que a Veloz Maggiolo le ha beneficiado el reconocimiento de sus compatriotas. Lo atestigua un currículo lleno de homenajes. Recibió el Premio Nacional de Poesía por *Intus* (1961) y cuatro veces el Nacional de Novela: en 1962 por *El buen ladrón*, en 1981 por *La biografía difusa de Sombra Castañeda*, en 1990 por *Materia prima* y en 1992 gracias a *Ritos de cabaret*. Viene al caso la cita de esta serie novelesca porque la nueva entrega de este prosista conforma junto a aquélla un ciclo donde es posible identificar la musicalidad poética, los trajines de la historia reciente, las típicas notas de la frontera entre Haití y la República Dominicana, y en consecuencia, los dispositivos de la mitología popular, sin excluir alguna que otra incursión en el terreno mágico.

Más allá de estas similitudes con piezas anteriores, *El hombre del acordeón* extrae su personalidad del merengue, sin duda la melodía más calificada para registrar los intervalos desconcertantes del dictador Trujillo y de un personaje legendario, Honorio, merecedor del apelativo que indica el título. Este Honorio, a quien, una vez muerto, practicaron en Haití el *desunén* «y más tarde lo transformaron en una figura mítica llamada Samedí cuando lo cambiaron finalmente de un cementerio a otro», es visto a través de cuentos de camino que, según confesión del narrador, llegaron a éste por varias vías, «y que no puedo justificar sin hacer referencia a las etapas de una magia común que todavía se practica». Hay, por tanto, su enigma en la intención de estas páginas, un contrapunto entre la leyenda y los registros documentales, acreditando un mestizaje narrativo que ejemplifica el realismo mágico en el mejor sentido del tópico. De más está decir que, sobre una base de eficacia verbal y densidad atmosférica, Veloz Maggiolo puede subrayarse como un autor de fantasía encendida, idóneo para cumplir los desarrollos de ese planeta merenguero, siempre con el acordeón a modo de comentarista.

Reflexiones antropológicas sobre temas filosóficos, *Clifford Geertz, traducción de Nicolás Sánchez Durá y Gloria Llorens, Paidós, Barcelona, 2002, 267 pp.*

Desde que Clifford Geertz publicó en 1973 su monografía *La interpretación de las culturas*, tan justamente célebre, este antropólogo ha sido capaz de variar el curso del debate etnográfico para introducir el ritmo contagioso de la postmodernidad, perceptible en el manejo de saberes, ciencias y doctrinas que muy pocos se habían atrevido a interpenetrar hasta entonces. Pasan-

do de un dominio a otro, el veterano investigador ha promovido algunas de las más felices iniciativas que se han dado en su distrito académico, siempre dentro de un confín que delineó con claridad de topógrafo en la colectánea *Conocimiento local* (Paidós, 1994). «Para un etnógrafo que aborde la mecánica de unas ideas distantes –escribía entonces–, las formas del conocimiento son ineluctablemente locales, inseparables de su instrumental y de sus marcos de actuación. Este hecho puede velarse con retórica ecuménica, o bien desdibujarse con estruendosas teorías, pero realmente no se puede hacer desaparecer».

Aun dentro de esos «marcos locales» de conocimiento, el erudito ya demostró hace años su interés en relacionar las humanidades y las ciencias sociales. En la serie de ensayos que ahora llega al lector, su plan es desplegar en la textura antropológica las complejidades filosóficas, para de ese modo aproximar dos disciplinas que ambicionan comprender la totalidad de la vida y el pensamiento humanos. En dosis variable, las concepciones de Barthes, Foucault, Gadamer, Habermas y Ricoeur han fecundado previamente el trabajo de Geertz, pero en este caso él prefiere subrayar el magisterio de Wittgenstein, no sin alguna incursión en los territorios de la psicología moderna.

Advirtamos en primer lugar que, por encima de tal cruzamiento, este volumen representa una tentativa de escoger enfoques particulares, prescindiendo en todo caso de paradigmas esquemáticos. A pesar de un prestigio desfalleciente de las grandes teorías, el ejercicio de la moderna antropología implica una incisión de urgencia en el concepto de cultura, cuya urdimbre debe ser repensada con seriedad. Las ciencias sociales, en su conjunto, también lo reclaman, y Geertz, invocando esta necesidad, insiste en que hallar afinidades y citar diferencias viene a ser la función cardinal de la traducción antropológica. Dentro de esa búsqueda de la identidad –la que configura el nosotros frente al Otro–, si hay algo que le obsesiona a dicha disciplina con atracción invencible es «cuánta diferencia genera la diferencia». Sosteniendo el antropólogo estos dilemas frente a la arrogante razón de las teorías generales, afirma él a su vez que, al modo del espectador de un corral de comedias, los etnógrafos «no actuamos directamente sobre el mundo, sino sobre creencias que mantenemos sobre el mundo». Manifiesta así escepticismo ya en el punto de partida de la disciplina. No sin argumentos de peso, juzga a ésta disgregada en varios sistemas, reprocha sus veleidades, descree en su total acatamiento de los preceptos de la ciencia, y a pesar de esta crítica, emplea su mejor prosa para encarar la certidumbre ilusoria que implica el trabajo de campo. De

hecho, quizá ningún otro pensador haya deparado una definición más acertada del esfuerzo etnográfico. Le bastan para ello pocos renglones: «Para descubrir lo que las personas piensan que son, lo que creen que están haciendo y con qué propósito piensan ellas que lo están haciendo, es necesario lograr una familiaridad operativa con los marcos de significado en los que ellos viven sus vidas. Esto no tiene nada que ver con el hecho de sentir lo que otros sienten o de pensar lo que otros piensan, lo cual es imposible. Ni supone volverse un nativo, una idea en absoluto factible, inevitablemente fraudulenta».

El fin de la locura, *Jorge Volpi, Barcelona, Seix Barral, 2003, 468 pp.*

Volpi muestra señales de querer apropiarse de la historia del siglo XX para confeccionar su literatura. Es muy probable que la idea misma sea común a muchos otros escritores, pero no son tantos los que, fuera del circuito peculiar de los *best-sellers*, citan en la misma encrucijada a criaturas de ficción y a remedos ficcionales de personajes que un día fueron de carne y hueso. El riesgo, por esta vía, acecha, y es un error suponer que la operación fluye con naturalidad. De otro lado, el escritor mexicano insiste en otra mixtura: la que injerta en el modelo novelesco esquemas propios del ensayo. Tal vez sea un prejuicio insistir en ambas fórmulas, sobre todo cuando la novela ensancha hoy sus límites a voluntad –piénsese en los escritos de Magris, Calasso y Sebald–, pero será orientativo para el lector saber que *El fin de la locura* incluye digresiones de variada longitud que hubieran sido publicables a modo de artículo. En sentido contrario, si extrajésemos del manuscrito original los episodios inventados, no habría problema en publicitar la obra como un divulgativo ejercicio periodístico. Cosa distinta es valorar la fortuna lograda en ambos tránsitos, sobre todo si los juzgamos con más exigencia que simpatía.

Quienes conozcan la anterior entrega de Jorge Volpi, *En busca de Klingsor* (Seix Barral, 1999), sabrán de la buena acogida que le brindó el público: fue traducida a diecinueve idiomas, obtuvo el premio Biblioteca Breve y otros galardones sancionaron el éxito de ventas. Notable por su economía narrativa, aquella novela era un dignísimo entretenimiento, competente al dosificar la acción intercalando asimismo datos de enjundia histórica. Ese antecedente hace sospechar que acá se ha pretendido repetir la jornada, sobre todo en busca de un lector afín. De hecho, en el tono de ambos proyectos hay un aire familiar: si en aquel caso el protagonista

ubicaba su peripecia entre los científicos que participaron en el proyecto atómico, el personaje central de *El fin de la locura* sondea los ambientes intelectuales y políticos de fines de los sesenta y los setenta. Pero la diferencia, opinable sin duda, es que el nuevo relato carece de intriga y falla a la hora de transmitir cierto sentido de la vida. De muy desigual factura, esta novela puede, con todo, atraer a un lector a quien le anime transitar a grandes pasos por el París de mayo de 1968, participando a la vez en la dramaturgia estructuralista. No sin prevenciones, podría decirse que las páginas mejor cuidadas del volumen atañen a los eruditos que acuñaron ese entramado teórico, y es lástima que de tan magnífico anecdotario no haya podido extraer Volpi –minucioso recopilador de informes– un espinazo lo suficientemente robusto como para sostener toda su obra sin caer en la pura didáctica. Es más, aunque éste hace decir a su narrador buen número de confidencias acerca de Lacan, Greimas, Althusser, Roland Barthes, Deleuze y Foucault, a ratos el discurso suena poco creíble y el artificio, anunciado como realista, termina por desflecar sus costuras.

Con bastante mejor humor, alejándose ya de la atmósfera parisina, adquiere brío la aventura del protagonista en Cuba, donde interviene en el voto del premio Casa de las Américas y ensaya el psicoanálisis de Castro. Quizá ello sea el logro más elogiable en este tramo, e insinúa lo que, apostando con claridad por la ironía, hubiera sido una novela menos fragmentaria y probablemente de más luminosa inspiración.

César Vallejo y la muerte de Dios, *Rafael Gutiérrez Girardot, Panamericana Editorial, Colombia, 2002, 200 pp.*

Escribir sobre alguien como Vallejo, tan rico en connotaciones filosóficas, parece una aguda tentación para un ensayista como Gutiérrez Girardot, muy lúcido en este tipo de trasiegos. Una vez leídas las primeras páginas de este volumen, se comprueba que dicho señuelo es algo más para el analista: su libro profundiza en la cala poética, pero además, para cumplir cuanto promete el nietzscheano título, conduce a un espacio de disidencias que se impregna de metafísica –la muerte, el calendario cristiano y la sedimentación de la *prima materia*, bajo el contorno del nihilismo–, al tiempo que, en otro plano, arroja luz sobre una imprevista identidad vallejiana –implícitas, la memoria y sus asociaciones más sensibles–, mediante la prosa conceptista y prolija a la cual nos tiene acostumbrados este erudito.

Atractiva, sin duda, es la reconstrucción de una poética como la de

Vallejo, no sólo identificable por la calidad ideológica y por la amplitud de referencias que exhibe. Para el análisis profundo –Gutiérrez Girardot lo sabe–, esas son secuencias que conviene organizar según relaciones nuevas, útiles para distinguir lo original de lo reiterativo. Una vez en ello, la brecha abierta exige un recuento de estratos heterogéneos, y para atravesar este espesor y analizarlo como un enunciado coherente, el ensayista colombiano busca formas de continuidad, motivos conductores, dominios lejanos en apariencia, pero coloreados con matiz similar.

Si bien Vallejo figura como personaje privilegiado en las academias, es evidente que aún quedan zonas de penumbra en el estudio de su obra. Como resultado de la primera edición de sus *Poesías completas* (Buenos Aires, 1949), sostiene el autor de este ensayo que «lo aislaron de su contexto peruano y lo sometieron al deporte formalista de las clasificaciones llamadas histórico-literarias». Quien conozca esa biblioteca vallejiana –a partir de la cual cabría completar una historia de su recepción crítica– hallará en estas páginas novedades de distinto signo. A un horizonte de Vallejo leído por sus analistas se superponen, como ya dijimos, puntos de correspondencia filosófica y aun teológica, lo cual permite que, por situar un ejemplo, nos quepa valorar si, de acuerdo con el escritor, la culposa orfandad del hombre lo condujo «a yuxtaponer lo Absoluto con Dios o el Señor, la muerte con la culpa, la armonía universal con el castigo, la muerte con lo Absoluto, la vida con la muerte, el dolor con la ironía», resultando de ello una síntesis entre contrarios que no pierden su identidad al conjuntarse. El autor convoca ese «Misterio (que) sintetiza» y no por casualidad, es fácil hallar en el libro más ejemplos de simetría, campos adyacentes, dualidad y fronteras mal dibujadas, lo cual implica que, aprovechando la metáfora, se pueda familiarizar a Vallejo con Jorge Guillén o con Walter Benjamin, descritos en su autonomía y luego, una vez ante el espejo, en un dominio de adhesiones simbólicas y de parentescos juiciosamente razonados.

Huesos en el desierto, *Sergio González Rodríguez, Anagrama, Barcelona, 2002, 334 pp.*

Les resultará interesante a los psicólogos criminalistos la materia de este volumen. Generalizando, el autor nos introduce en ella mediante una evidencia dramática, y es que, cuando da sus primeros pasos el siglo XXI, por cada nueve hombres asesinados en México, muere una mujer por la misma causa.

Dicha estadística, no obstante, varía en Ciudad Juárez, Chihuahua, donde la proporción aumenta hasta alcanzar las cuatro víctimas femeninas. Tal vez sea imposible explicar con certeza documental las razones de ese peligro añadido. Ahora bien, semejante violencia –de género, según reza la coletilla mediática– manifiesta en sombríos colores otro tipo de patologías, tanto o más turbadoras. Y lo consigue de una manera muy elocuente que alcanza a contextualizar no sólo el peor de los instintos machistas, sino el dudoso ejercicio de orden público que practican las autoridades locales. El caso es que, por omisión o a causa de gestos menos disculpables, la masacre que detalla *Huesos en el desierto* parece una buena prueba de impotencia policiaco-judicial. En rigor, esta incapacidad, quién sabe si voluntaria, es una costumbre contra la cual muchos quisieran protestar, pero la idea de ley y orden parece destinada al fracaso en Ciudad Juárez, exactamente en la misma proporción en que triunfa la mitología urbana en torno a los crímenes.

A partir de este oscurecimiento de la culpa, extrae Sergio González detalles de muy considerable enjundia. Sin aceptar el esquema oficial –dicen las autoridades capitalinas que está resuelto un ochenta por ciento de los más de trescientos homicidios contra mujeres cometidos durante la última década en su jurisdicción–, el investigador brinda a los pesimistas razones para el desasosiego. De hecho, desbarata el discurso del orgullo y la efectividad para luego analizar el nexo entre conductas tan obscenas como peligrosas. Es aquí donde la práctica periodística, aunque desvirtuada en géneros como el reporterismo de sucesos, prueba su validez para efectuar la denuncia y aún más: para desarrollar una sincera indagación. No en vano tiene que vérselas el autor con un ciclo estremecedor y casi inconcebible: en torno a un centenar de asesinatos en serie, todos ellos de cariz sexual, inscritos por la policía a partir de 1993. Una trama que descarta con todo énfasis la autoría individual y que, por fuerza, se desmadeja en la complicidad de las cantinas y de las bandas delincuenciales, en el encubrimiento y las inculpaciones dudosas. Si a ello añadimos una distorsión bárbara de la percepción masculina, en la cual se ha desvanecido el estereotipo de la mujer pura, sustituida por otra figura necesariamente libre, insumisa y, acaso por ello mismo, susceptible de ser violentada –ése es el castigo por su rebeldía–, obtendremos un genuino retrato de la sangría que aturde a Ciudad Juárez. Por fortuna, frente a la siembra de maraña, González convoca imágenes mucho más nítidas. No por casualidad su pesquisa, desgranada a lo largo de los años en las páginas del periódico *Reforma*, presupone

que los adoradores del mal son personajes carnales, ajenos a una leyenda que ha ido creciendo con la generosa convicción de un melodrama.

Los trabajos de la memoria, *Elizabeth Jelin, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 2002, 146 pp.*

Lo realmente sugestivo con respecto a esta monografía es que sobrepasa las expectativas que anuncia su título. Porque en esta oportunidad la memoria no es sólo un vago conjunto de perspectivas, subjetivo hasta con exceso, pero necesario para construir la identidad de los vivos e imprescindible para perpetuar el rastro de quienes ya no están. Acá la memoria es, además, un marco para hilvanar y deshilvanar acontecimientos terribles. El punto principal y más notable es éste: aunque contradictorio y frágil, el recuerdo acaba tomando el cariz de la justicia, y sirve para afrontar el porvenir sin perder de vista, mediante acopio de pruebas, los efectos que tuvo la experiencia de nuestros antecesores, bien fuera ésta feliz o infortunada. Como en cualquier relato, también se da en la memoria una omisión instintiva de lo que no viene al caso. Ya dijo Chesterton que ese relato se hace más simple, y no más complejo, con el transcurso del tiempo. Por otra parte, caben el ensimismamiento, la distracción y aun la mentira, y con ello la impresión subjetiva de estar recordando se aproxima, a juicio de los más escépticos, a ese mínimo común denominador que llamamos Historia.

Sin duda, hay estructuras en el cerebro que atesoran la memoria latente, pero su abordaje puede realizarse con muy diversas metodologías. A partir de esta certeza, el atractivo libro de la profesora Jelin procura hallar instrumentos adecuados para estudiar las presencias y sentidos del pasado, siempre a partir de unos acontecimientos concretos: los años de la represión en el sur de Iberoamérica. La autora cumple su objetivo con amplitud de recursos y adoptando una postura intermedia frente a las disciplinas académicas que le son de mayor utilidad. Por este camino, sondea criterios político-culturales, sistemas simbólicos y convenciones histórico-sociales, al tiempo que examina vivencias personales de comprobable intensidad. Ante la remembranza, tres son sus premisas centrales: entender las memorias como procesos subjetivos, reconocerlas como objeto de posible disputa, y al cabo, aceptar que hay cambios históricos en el sentido del pasado, así como en el lugar que asignan a estos recuerdos las diversas sociedades de acuerdo con su celo cultural e ideológico.

Si aceptamos que el recuerdo es una estrategia neuronal para moldear el presente del individuo –su sensación de continuidad y todas sus operaciones de codificación social–, quedará bien clara la complejidad del asunto tanteado por Jelin. Es un detalle muy determinante que la ensayista considere cómo «algunos creen que la represión y los abusos son fenómenos del pasado dictatorial. Otros centran su atención en las formas en que la desigualdad y los mecanismos de la dominación en el presente reproducen y recuerdan el pasado. El pasado dictatorial reciente es, sin embargo, una parte central del presente».

Con un elogiable resultado intelectual, este volumen inaugura la serie de libros que, bajo el rótulo *Memorias de la Represión*, publica las derivaciones de un programa diseñado por el Panel Regional de América Latina (RAP), del Social Science Research Council, con el fin de estimular la investigación y la formación de estudiosos en torno a las memorias de lo que fue la represión política en todo el Cono Sur.

Alquimias de la mente. La racionalidad y las emociones, *Jon Elster, traducción de Albino Santos Mosquera, Paidós, Barcelona, 2002, 525 pp.*

Planeada y en parte escrita antes de que fuera diseñado el volumen que ahora la recoge en su definitiva extensión, esta obra de Jon Elster se asoma a una ventana científica que hoy, gracias al prestigio de la llamada *inteligencia emocional*, caldea el ánimo de lectores escasamente proclives a la lectura de ensayos. Como si comenzara a ver algo por primera vez, este público parece haber saltado, sin la red correspondiente, de los libros de autoayuda –consoladores pero mediocres– a los manuales psicológicos más ambiciosos y mejor informados. Nuestro autor, catedrático de Ciencias Sociales en la Universidad de Columbia, no desconoce el truco que hoy empuja buena parte de los estudios de este jaez: superando la empinada y angosta disciplina que le es propia, acude a otros saberes para sacar ventaja y componer una obra que contentará a curiosos con muy distintas inquietudes. Por otro lado, al continuar el análisis de las emociones que ya había emprendido en *Sobre las pasiones*, retoma un discurso hospitalario –sabe que su auditorio será amplio–; y no obstante, es verdad que lo hace en una forma mucho menos deslavazada que la propia de otros de sus colegas, demasiado próximos a ese tono de escuela dominical que hoy menudea entre los muchos seguidores de Daniel Goleman (dato revelador que explica tal abundancia: el libro *Inteligencia Emocional*, lanzado por dicho profesor de Harvard en 1995, se mantuvo durante año y

medio en la lista de los títulos más vendidos que publica el *New York Times*).

Con un eficaz estilo explicatorio, Elster nos recuerda que las emociones son la materia de la vida, y dado que los análisis de semejante asunto son, en su mayoría, de carácter estático, él opta por considerar las dinámicas emocionales sirviéndose, por ejemplo, de varios registros de la cultura. Dado que esta última afecta a la emocionalidad de un modo sustantivo, no ha de extrañar que el erudito se refiera a sus facetas más connotadas –el arte, la literatura, la ideología– para concretar el propio papel de las emociones en la vida mental y, al cabo, en la generación del comportamiento.

Al escribir sobre este fondo, subjetivo en extremo, la línea interpretativa se rige de acuerdo con un mecanismo; esto es, una pauta causal, recurrente, reconocible e inteligible, mediante la que cabe explicar el proceso, pero no predecirlo. En todo caso, cuando Elster contrapone la explicación mediante mecanismos a la efectuada por medio de leyes, asume que esta última es, a no dudarlo, determinista. En contraste, las reacciones emocionales –un ejemplo de mecanismo en el sentido antes indicado– admiten los enfoques más divergentes, modulaciones y algún que otro silencio. Seguramente por ello es tan oportuna la sugestión filosófica y literaria que el autor introduce en diversas etapas de su pesquisa. Con todo, para evitar la monotonía, en el desarrollo de las referencias bibliográficas elige diversos temperamentos: el Aristóteles de la *Retórica*, moralistas al estilo de Montaigne, La Rochefoucauld y La Bruyère, o literatos canónicos, como Shakespeare, Jane Austen y Stendhal. Por lo demás, el conjunto fluye de acuerdo con el ritmo histórico, lo cual permite al ensayista tener en cuenta el impacto de las emociones sociales en el contexto de su época, rescatado con entusiasmo novelesco. De ahí el interés de las líneas que, deslizando valores dramáticos, dedica luego a la vergüenza, la culpa y el honor, sea éste por atribución o por consecución. Al hilo de todo ello, acaba por triunfar una lectura más técnica y, si se quiere, menos ambigua, que reaparece en las notas conclusivas y muestra el calado académico del conjunto.

El profesor Elster convence como evocador de imágenes mentales, muy acertado a la hora de reunir los ingredientes que exige el desempeño emotivo. Su libro proporciona incitantes ideas, las matiza de modo concienzudo y es de una originalidad muy plausible, aun a pesar de admitir ese parentesco que más arriba comentábamos a propósito de Goleman y de su involuntaria estirpe.

Guzmán Urrero Peña

El fondo de la maleta

Carpe diem

Ante las ruinas de Europa, tras la guerra de 1914-1918, Paul Valéry reconoció, lastimero, la mortalidad de las civilizaciones. Años antes, Hegel había sido más categórico: todas las civilizaciones llevan en sí mismas el germen de su destrucción. No caducan ni son aniquiladas: se suicidan. Cumplen una parábola vital, de la infancia a la vejez, y luego se ponen de acuerdo con esa muerte propia que, según la sugerencia de Rilke, todos llevamos dentro como las madres a sus niños antes de darles nacimiento.

Es obvia la lección de modestia que, unida a la ufanía de victorias y tesoros, podemos aprender de estas biografías conclusas que son las historias de las civilizaciones. A veces, contemplando los restos de ciudades extinguidas, nos parece que el destino de los mayores imperios es convertirse en un atado de crónicas y cuatro columnas rotas.

Pero hay algo más, que es el reverso de la muerte y que podría llamarse dimensión inmortal y fantasmal de la civilización. Los templos griegos son colecciones de fragmentos, pero su forma, sus proporciones, el vocabulario visual de su estilo, están intactos y se pueden reproducir incontables veces. Casandra sigue gritando sus prevenciones que nadie escucha y Ulises burla, una vez más, a las sirenas, a Escila y a Caribdis. Troya ha sido borrada del mapa pero ¿quién no ha encontrado a Elena en una esquina, dispuesta a provocar una guerra por sus favores? O ¿quién no ha confundido al camarero del bar con Ganímedes?

Tal vez el destino de las civilizaciones no sea el aparente, devenir una reducida curiosidad para la vitrina del museo, sino la ordenación de esos fantasmas que hacen posible que imaginemos la vida, no tan sólo que la vivamos. El hombre es humano porque tiene la capacidad de duplicarse, de ser lo que es y más de lo que es.

Civilizar es hacerse civil, constituir una iudad. La ciudad es más que la cueva, que la choza, que la aldea. Es la duplicación de la vida en común, la memoria de los que vivieron e hicieron posibles nuestras vidas. Sus pavimentos, sus aceras, sus edificios, sus plazs vacías y sus bulevares colmados, se animan con la enésima compañía de los primeros civilizadores.

Colaboradores

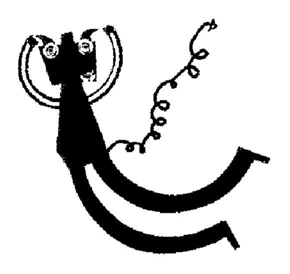
CARLOS ALFIERI: Periodista y crítico argentino (Madrid).
JOSÉ ANÍBAL CAMPOS: Musicólogo cubano (Wiepersdorf, Alemania).
JUAN GUSTAVO COBO BORDA: Escritor colombiano (Bogotá).
MARÍA DEL ROSARIO DÍAZ: Crítica literaria cubana (La Habana).
INMACULADA GARCÍA: Crítica literaria española (Madrid).
ORLANDO GONZÁLEZ ESTEVA: Músico y poeta cubano (Miami).
ERNESTO HERNÁNDEZ BUSTO: Escritor cubano (Barcelona).
CÉSAR LEANTE: Escritor cubano (Madrid).
DARIE NOVACEANU: Escritor rumano (Madrid).
ANTONIO JOSÉ PONTE: Escritor cubano (La Habana).
SAMUEL SERRANO: Escritor colombiano (Madrid).
JEAN-PIERRE TARDIEU. Historiador francés (Saint Denis).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Periodista y crítico español (Madrid).
JUDITH A. WEISS: Historiadora canadiense (New Brunswick, Canadá).



La Catedral de La Habana

Boletín de la

INSTITUCIÓN LIBRE de ENSEÑANZA



N.os 49-50

LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

María Zambrano • Carlos García Gual • Louis Menand • Bernardo Atxaga
María Luisa Romana • María García Alonso • Julieta Lionetti
Miguel Á. Fernández Pacheco • Jesús Palacios • María Victoria Sotomayor
Miguel de Guzmán • Germán Suárez Pazos • Carlos Laredo
José Antonio Millán • Manuel de Puelles Benítez • Alejandro Tiana Ferrer
Ramón F. Llorens García • Blanca Calvo • Ana Serrano

Director: Juan Marichal

Edita: FUNDACIÓN FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS
Paseo del General Martínez Campos, 14. 28010 MADRID
Teléfono: 91 446 01 97 Fax: 91 446 80 68
<bile@fundacionginer.org> <www.fundacionginer.org>

Con el patrocinio de



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2002

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Arte latinoamericano actual

May Lorenzo Alcalá
Fernando Cocchiarale
Katherine Chacón
Andrea Giunta
Nelly Perazzo
Irma Arestizábal
Pablo Herkenhoff









5 euros